

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Третьякова М.С., Казакова Н.Ю. Дизайн как смыслообразование: западный и восточный подход // Культура и искусство. 2024. № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.10.69381 EDN: EVEQJA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69381

Дизайн как смыслообразование: западный и восточный подход

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



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@rguk.ru



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.10.69381

EDN:

EVEQJA

Дата направления статьи в редакцию:

20-12-2023

Аннотация: Исследование посвящено вопросу об изменении понимания дизайна и его актуальном состоянии. Хотя дизайн возник на Западе, сегодня все большую роль в его развитии начинает играть Восток. Как продукт культуры модернизма дизайн изначально следовал принципу «форма следует за функцией», но после «семантического поворота»

стал пониматься как смыслообразование, и форма последовала за смыслом. Однако сегодня понимание смыслов лишь через призму «языка» исчерпало себя, в дизайн начало приходить понимание того, что дизайн – это не только интеллектуально порождаемые смыслы, но и смыслы-ощущения, поэтому западные теоретики и практики дизайна стали искать альтернативные пути развития дизайна, что оказалось созвучно тому пути, которым сегодня идут на Востоке. Цель статьи – обобщить некоторые результаты альтернативного «языковому» пониманию дизайна на Западе и на Востоке. Предмет исследования – изменение способов смыслообразования в современном дизайне. Методы исследования: – методы синхронного и асинхронного анализа позволяют проанализировать трансформации в понимании дизайна как исторические, так и региональные; – метод обобщения, включая сравнительный анализ, позволяет понять разницу подходов к проектированию и формообразованию в разных регионах. В статье современный дизайн представлен как мультикультурный процесс, где разные регионы вносят свой вклад в общую «теорию» дизайна. Однако, и актуальный сегодня восточный путь дизайна неоднороден. Здесь можно выделить японское видение дизайна – «созерцательный подход», предполагающий рефлексию ощущений, опору на личный опыт, а также только оформляющееся сегодня китайское видение дизайна. Потенциальный вклад Китая в развитие дизайна нам видится во включении «воплощённого сознания» в процесс проектирования, когда правильность выбранного решения определяется не только умозрительными расчётами, но «резонирует» с ощущениями проектировщика и заказчика, а также в концепции «живой формы», когда видятся не только композиционные или функциональные связи между элементами, но и связность их движений. Китайский подход можно назвать «витализирующим».

Ключевые слова:

смыслообразование, семантический поворот, теория дизайна, японский дизайн, китайский дизайн, воплощенное сознание, семиотика, смысл-ощущение, живая форма, созерцательное проектирование

С 1980-х годов дизайн мыслится через призму «языка» и смыслов, однако, сегодня чисто «языковой подход» в дизайне на Западе исчерпал себя, поэтому теоретики и практики дизайна ведут активный поиск альтернативного пути, который во многом пересекается с тем, в каком направлении сейчас оформляется региональный подход на Востоке.

Цель статьи – в рамках парадигмы «дизайна как смыслообразования» обобщить некоторые результаты альтернативного «текстовому» пониманию дизайна на Западе и на Востоке. В ходе изучения западного подхода нас прежде всего будет интересовать разница между «семиотическим» и «семантическим» подходами. В ходе изучения восточного – разница между китайским и японским альтернативным видением дизайна.

Отметим, что мы придерживаемся той позиции, что дизайн – «продукт западного мышления», генетически связанный с античной идеей обычно пассивной материи, которую творчески преобразует наделенный разумом человек. В более узком смысле – «продукт культуры модернизма», который, тем не менее, «способен к трансформациям» [\[1, с.56-57\]](#). Об изменяемости дизайна писали многие авторы: Г. Джульер [\[2\]](#), К. Кrippendorff [\[3\]](#), В. Ф. Сидоренко [\[4\]](#) и др.

Историчность в понимании дизайна позволяет нам, во-первых, воспринимать дизайн не

просто как модное явление, а как сферу деятельности с глубокими культурными корнями и региональной спецификой, а, во-вторых, подводит нас к вопросу об актуальном состоянии дизайна, которое, на наш взгляд, заключается во взаимодействии восточного и западного подходов, поскольку, хотя дизайн и возник на Западе, попав на Восток, он стал меняться – начало формироваться новое, альтернативное видение дизайна, во многом совпадающее с попытками западных теоретиков и практиков дизайна преодолеть устоявшееся представление о дизайн-проектировании как создании «текста».

Предполагаемая новизна нашего исследования заключается в том, чтобы не только констатировать изменяемость дизайна с течением времени на Западе, но и показать его изменяемость в контексте региональной специфики. И хотя региональный дизайн в нашей стране исследовали многие (В. Р. Аронов [\[5\]](#), В. Ф. Рунге [\[6\]](#), С. М. Михайлов [\[7\]](#), Н. А. Ковешникова [\[8\]](#) и др.), мы все же почти не встречаем исследований о глобальной роли Востока в современной «теории дизайна».

1.1 Дизайн как «трансформируемый» продукт модернистской рациональности. От «форма следует за функцией» к «форма следует за смыслом».

Квинтэссенцией западного модернистского понимания дизайна можно считать определение, которое в 1964 году на международной конференции ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) дал ректор Высшей школы формообразования в Ульме Т. Мальдонадо: «**Дизайн** – формотворческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделий, но главным образом структурные и функциональные связи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя» [\[1, с.21\]](#). Тогда под словом «дизайн» понимался только «промышленный» дизайн.

Как видно из этого определения, важнейшей характеристикой дизайна изначально являлась **целостность**. Кроме того, тот факт, что форма имеет «логику», обуславливаясь функцией и структурой, показывает **рациональный характер** (раньше еще говорили, **осмысленность**) дизайн-деятельности. К этому следует добавить **идеальность** проектного образа [\[9, с.16\]](#) при том, что сам дизайн всегда был ориентирован **на практику**.

Упомянем еще одну «формулу», которая некогда определяла дизайн, – это восходящее к идеалам античности «единство **пользы** и **красоты**». Из наиболее ранних авторов о единстве пользы и красоты в дизайне писал К. М. Кантор (1922–2008): «Благодаря его [дизайнера] участию сливаются утилитарные и эстетические цели проектирования. В результате продуктом проектирования становится предмет, обладающий одновременно и практическими и эстетическими свойствами» [\[10, с.152\]](#). Под «эстетикой» К. М. Кантор понимал именно «красоту», сама книга называлась «Красота и польза» (1967). Сидоренко В. Ф. также писал о том, что дизайн возник «как утопия преодоления разрыва между Красотой и Пользой» в проектной культуре (1990) [\[4, с.1\]](#). Сегодня, когда понятие красоты размылось, стало сложно говорить о дизайне как о единстве пользы и красоты.

О том, что понимание дизайна меняется начали писать уже довольно давно. Вероятно, наиболее известным автором, который писал об этом, является Г. Джулиер (Guy Julier): «... дизайн перешел от художественной деятельности по разрешению проблем к более сложной модели», «сместился в сторону ценности нематериальных аспектов дизайн-продукции» [\[2, с.23, 40\]](#). Эти изменения Г. Джульер увязывает в том числе с изменениями

в экономике, с переходом от фордизма (где важно массовое производство и стандартизация) к постфордизму (где происходит индивидуализация, кастомизация и пр.).

Выходец из Высшей школы формообразования в Ульме Клаус Кrippendorф еще в 1989 году определил дизайн как «наделение [вещей] смыслом» [\[11, с.67\]](#). Позднее, в 2006 году в книге «Семантический поворот. Новое основание дизайна» он описал «смену парадигмы», которая представляет собой «переход от технологически-ориентированного дизайна индустриальной эры к человеко-ориентированному дизайну постиндустриальной эпохи» [\[12, с.16\]](#). Во введении к вышеуказанной работе К. Кrippendorфа Б. Арчер подтверждает, что идея «семантического поворота» констатирует смену парадигмы в дизайне [\[12, с.12\]](#).

В нашей стране об изменении парадигмы проектной культуры писал В. Ф. Сидоренко, понимая модернизм как «эстетику тождества» (тождество «я» и мира, когда «я» проектировщика оказывается в центре, он стремится к познанию истины), постмодернизм – как «эстетику нетождества» (когда проектировщик стремится постичь другие смыслы) и последующую эстетику – как «эстетику завершения». «Если в эстетике тождества эстетически переживается истина, в эстетике нетождества переживается смысл, то в эстетике завершения эстетически переживается красота», – писал он [\[4, с.26\]](#).

Естественным образом с течением времени стали меняться сами определения дизайна. В этом отношении показательным определением, данное в период 2011–2021 годы Г. Н. Лола: «**Дизайн** есть коммуникативная практика конструирования знакового продукта, способного создать ситуацию впечатления» [\[13, с.44\]](#), то есть дизайн-продукт «должен иметь структуру впечатления и конструироваться как событие» [\[13, с.14\]](#). Хотя Г. Н. Лола представляет собой другую линию теоретиков дизайна по отношению к ВНИИТЭ (то есть не проектировщиков, а специалистов из других областей), в нем есть два примечательных момента. Во-первых, автор не называет дизайн «деятельностью», порывая с традицией 1960-х годов, в том числе с традицией «деятельностного подхода» Г. П. Щедровицкого, а, во-вторых, автор мыслит дизайн, как баланс рационального и иррационального, как интуитивно-рациональную практику, которая имеет «структуру», «конструируется», но, следует не за функцией, а за смыслами, за впечатлением.

Отметим, что эстетика модернизма (включая 1960-е гг.) опиралась на абстрактное искусство, в основном отрицая образность и декор, что оказало сильнейшее влияние на дизайн. Показателен в этом отношении следующий комментарий из «Методики художественного конструирования» (1983): «Ложно понятая образность (когда, например, пылесосу придается вид космической ракеты) приводит к подмене подлинного дизайна украшательством» [\[9, с.15\]](#). Сегодня, если чайник в виде футбольного мяча успешно продается – цель дизайнера достигнута.

Такое изменение в понимании дизайна связано с тем, что в условиях постмодернизма произошел отказ от любых метанарративов, от любых непреложных истин, и понятие истинной и ложной образности стало относительным. И хотя мы по-прежнему учитываем законы композиции в дизайне, сегодня зачастую более ценным является **остроумное**. Так, мы не говорим о рекламе, что она «красивая» – важнее то, что она цепляет, она остроумна. Проиллюстрируем сказанное на примере двух афиш (*рисунок 1*).

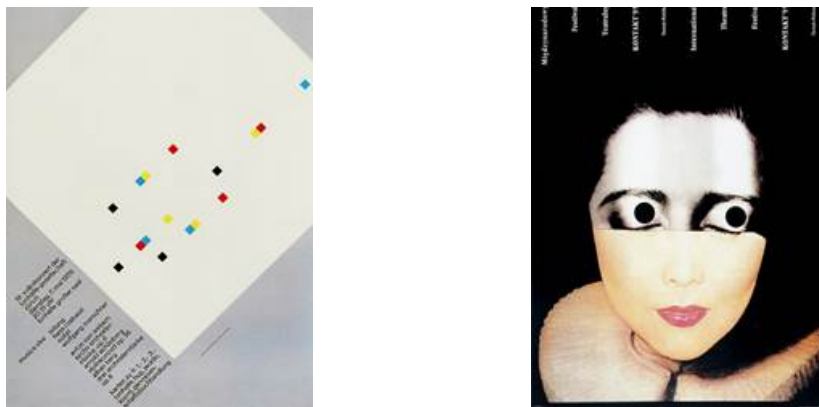


Рис. 1 Иллюстрация смены парадигм в дизайне.

Рис. 1а Й. Мюллер-Брокман. Плакат для музыкального фестиваля «Musica Viva», 1958. Дата обращения: ноябрь 5, 2023. <https://awdee.ru/15-josef-muller-brockmann-posters/>

Рис. 1б М. Василевский. Плакат для международного театрального фестиваля «Kontakt», 1995. Дата обращения: ноябрь 5, 2023. <https://culture.pl/ru/article/21-polskiy-plakat-kotoryy-vzryvaet-mozg-i-trogaet-serdce>

Первая афиша принадлежит Й. Мюллеру-Брокману (1914–1996), представителю так называемого «швейцарского стиля». Мюллер-Брокман развивал идеи Тео ван Дусбурга и М. Билла, используя модульную сетку, математически выверенные построения, а также абстрактные геометрические фигуры. Его работы – апогей рациональной эстетики.

Последняя афиша – это польская школа плаката, плакат для международного театрального фестиваля «Kontakt» М. Василевского (р.1942). Оптическая иллюзия создает ощущение прозревшего или удивленного лица, хотя на самом деле глаза женщины на фотографии закрыты. Черные круги на веках – это **метафора** зрачков. Сегодня дизайн трудно представить себе без метафор. И хотя сказанное в меньшей степени относится к автомобилестроению, приборостроению и пр., ракета или футбольный мяч – также метафоры.

Вернемся к пониманию дизайна у Г. Н. Лолы. Свою методологию «семиотического дискурсивного моделирования» она начинает с того, что в виде краткой формулировки «набрасываются границы» концепта (интуитивно-рационально схватываемого смысла будущей работы), а затем (по сути, в ходе предпроектного исследования) создается «семиотическая ситуация», которая «подсказывает метафору» [13, с.58]. Таким образом, метафора становится одним из ключевых понятий в ее «семиотическом моделировании». Не случайно еще недавно многие авторы активно писали о метафоре в архитектуре и дизайне (в нашей стране метафоре в дизайне посвящена монография Е. В. Жердева (2010) [14]).

Изначально термин «метафора» – литературоведческий, его появление в архитектуре и дизайне обусловлено постмодернистским пониманием «мира как текста» (и, как следствие, интересом к семиотике). Отсюда же такие термины, как «язык архитектуры», «грамматика формы» и даже «морфология». Наиболее авторитетным разработчиком семиотического подхода к формообразованию является известнейший теоретик постмодернизма – Чарльз Дженкс (1939–2019). Анализируя архитектурные формы, он писал: «Архитектуру и язык роднит немало аналогий, и, свободно оперируя терминами, мы можем говорить об архитектурных “словах” и “фразах”, “синтаксисе” и “семантике”»

[\[15, 56\]](#). И дальше: «Люди неизменно воспринимают то или иное здание в сопоставлении с объектом, отличным от него или схожим с ним – то есть как метафору» [\[15, 57\]](#).

В философии это явление, когда мыслители (структуралисты, представители аналитической философии) стали смотреть на мир сквозь призму языка, получило название «лингвистического поворота» (автор термина Р. Ротри, 1967 г.). Семиотический подход Ч. Дженкса, по сути, – следствие этого поворота, но выраженное в формообразовании. Можно сказать, что за расшифровыванием «языка архитектуры» Ч. Дженкса скрывается идея философов о том, что наше мышление ограничивается нашим собственным языком, на котором мы говорим, и мир создаваемых нами форм – это тоже язык, но невербальный.

Приведем пример семиотического подхода к пониманию формы у Ч. Дженкса (*рисунок 2*).

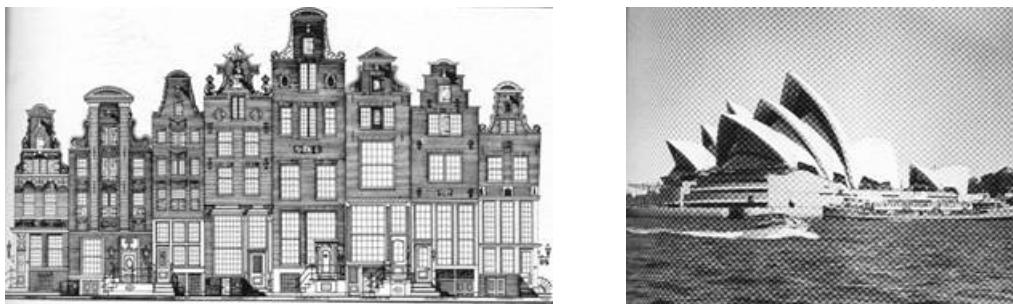


Рис. 2 Пример «семиотического подхода» к пониманию формы по Ч. Дженксу.

Рис. 2а Фасады зданий в Амстердаме, похожие на «лица голландских бюргеров».

Jencks, Charles. The language of post-modern architecture. – New York: Rizzoli, 1984. – P. 115.

Рис. 2б Й. Утзон. Сиднейский оперный театр, 1957–1974: «загадочное означающее», вмещающее в себя любое количество значений (лепестки, паруса и пр.).

Jencks, Charles. The language of post-modern architecture. – New York: Rizzoli, 1984. – P. 43.

Анализируя метафоры в архитектуре, Ч. Дженкс, в частности, рассматривает метафору лица, считая ее «наиболее убедительной в строительстве зданий» [\[15, с.170\]](#). При этом он опирается на ассоциативную связь «дом – тело» в психоанализе. Как «лица» Ч. Дженкс трактует старинные фасады в Амстердаме: «Дома ленточной застройки Амстердама с их высокими зубчатыми фронтонами, симметрией и напоминающими лица проемами взирают на нас, как компания преуспевающих самодовольных бюргеров с группового портрета членов стрелковой гильдии Рембранта» (*рисунок 2а*) [\[15, с.171\]](#).

Ч. Дженкс полагает, что архитектура непременно должна «говорить»: «Ренессанс выражал метафизику Платона, древние римляне – организацию Империи. Что остается выражать архитектуре нашей эпохи [?] ... ошибка модернизма в передаче сообщения ... в том, что он не решился ответить на этот вопрос» [\[15, с.166\]](#). Ситуация начала меняться, когда появились здания, подобные Сиднейской опере (*рисунок 2б*), считает он, поскольку оно представляет собой **загадочное означающее**, то есть имеет «гораздо большее количество значений, чем явно выражает его облик» [\[15, с.167\]](#) и успешно

вбирает в себя «значения, проецируемые каждым из нас». Согласно Ч. Дженксу, Сиднейский оперный театр – это смешанная метафора: «оболочки символизируют распускающиеся цветы, парусники в бухте, заглатывающих друг друга рыб, а теперь, благодаря локальному коду, еще и высокую стоимость строительства» [\[15, с.61\]](#).

Итак, мы видим, что дизайн – это «трансформируемый» продукт модернистской рациональности. Он оформился в условиях модернистской парадигмы как рациональная деятельность и изначально опирался на абстрактное, лишенное декора формообразование, форма следовала за функцией. Кроме того, он опирался на идею единства пользы и красоты, стремясь воплотить на практике некие идеальные модели. Однако при смене парадигмы понимание дизайна изменилось, хотя его рациональное ядро осталось. На смену прекрасному пришло остроумное, важнейшим приемом стала метафора, форма последовала за смыслом, а построение идеальных моделей отошло на второй план.

1.2 От интеллектуально постигаемых смыслов к личному опыту: китайский и японский путь дизайна.

Если Ч. Дженкс, используя **семиотический подход**, идет по пути интеллектуально постигаемых смыслов, то К. Криппендорф, как справедливо отмечает Х. С. Гафаров, говоря о семантике, обращается к так называемой «общей семантике» польско-американского логика Альфреда Кожибского (Alfred Korzybski, 1879–1950). Согласно Кожибскому, общая семантика – это исследование взаимодействия человека с миром, его реакции на мир, его собственных реакций на свои реакции и реакции других людей, в результате которых изменяется поведение человека. Познание человеком мира ограничено структурой его нервной системы, а также структурой языка. Человек не может переживать мир непосредственно, но взаимодействует с ним опосредованно, через «абстракции», то есть невербальные впечатления или сведения, полученные центральной нервной системой, и их вербальные индикаторы, выраженные в языке [\[11, с.13\]](#). Таким образом, при **семантическом подходе** становится важным не только «язык форм», но и ощущения. Согласно К. Криппендорфу, помимо интеллектуально ухватываемых смыслов (meanings), в современном «человеко-ориентированном» дизайне, важны ощущения (sense) и контекст (context) [\[3, с.50\]](#).

Таким образом, оба подхода, семиотический и семантический, в противоположность функционализму с его девизом «форма следует за функцией», утверждают, что «значение важнее, чем функция, поскольку дизайн придает предметам смысл» [\[11, с.11\]](#), но семантический подход добавляет к смыслам, ощущения и контекст. Однако, если посмотреть на примеры, которые приводит К. Криппендорф, то будет видно, что «ощущения» и «контекст» в его понимании тяготеют к психологии восприятия в традиции Ульмской школы (рисунок 3).



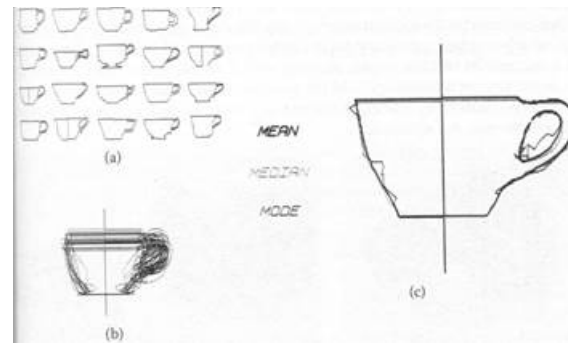


Рис. 3 Связь с традицией Ульмской школы в «семантическом подходе» К. Кrippendorфа.

Рис. 3а Изменение значения при изменении контекста (центральный знак можно прочесть и как «В» и как «13») [3, с.60].

Рис. 3б Поиск «идеального типа» кофейной чашки [3, с.93].

На рисунке 3а показаны «меняющиеся значения в меняющемся контексте» по К. Кrippendorфу: центральный знак читается как буква «В», если мы читаем по горизонтали, и превращается в цифру «13», если читать по вертикали. На рисунке 3б показан поиск «идеального типа кофейной чашки». Поиск «идеальных типов» предметов, ориентированных на массовое производство, восходит к изначальному пониманию дизайна, наследующему рациональность времен Просвещения. Говоря о современном дизайне, К. Кrippendorф сохраняет мышление «идеальными типами» предметов, указывая, что «предметы, которые выглядят наиболее типично для своей категории, легче опознать», это занимает меньше времени, и потому они должны быть узнаваемыми, хотя внутри одной культуры идеальные типы могут обновляться, и сегодня это может существовать не один «идеальный тип» для своей категории [3, с.94].

И вот здесь у К. Кrippendorфа дизайн замыкается на своем модернистском «ядре», хотя и с некоторыми оговорками (такими, как принятие метафор, например). При этом практика дизайна, особенно выходящая за пределы промышленного дизайна (рисунки 4), а также архитектура пошли дальше. Известный философ М. Джонсон (р.1949) сказал: «Смысл вырастает из наших внутренних связей с жизнью и телесных условий жизни». И далее: «Эстетика изучает все, что связано с человеческой способностью создавать смысл и переживать его» [16, с.6]. В статье «Архитектура и воплощенное мышление (embodied mind)» (2002) он писал: «Здания понимаются метафорически как люди», взаимодействие человека с архитектурой – это «телесный способ взаимодействия и понимания смысла», который «происходит в основном на бессознательном уровне» [17, с.76]. В данном утверждении важно то, что М. Джонсон больше не говорит о метафорах и смыслах, как о «языке». Его важнейшая заслуга заключается в том, что, вольно или невольно следуя за восточной традицией, он соединяет обычно распадающиеся на Западе **разум** и **тело**.



Рис. 4 Пример контекста вне гештальтпсихологии: Хара Кенъя и Ниси Томоко, проект NUDITY – контекст белья превращает перцы в метафору человеческих спин.

Hara Kenya. *Ex-formation*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2015: 214-215.

Чтобы понять, что такое «единство тела и духа» на Востоке, сначала обратимся к традиционному китайскому искусству. Французский философ-синолог Ф. Жульен (р. 1951) пишет: «... [нужно] отойти от греческой логики восприятия и поискать в Китае логику дыхания» [18, с.12]. Он описывает принцип «возникающего-пропадающего» в китайской живописи, когда горы скрываются за облаками, реки петляют, то пропадают, то появляются вновь и т.д., и заключает, что все это «не что иное, как схема дыхания – которая, как мы постепенно удостоверимся, оказала огромное, сопоставимое с онто-теологическим выбором греческой мысли, влияние на строение мысли китайской» [18, с.28]. Пустое и наполненное, присутствующее и отсутствующее, в китайской живописи имеют **логику вдоха и выдоха** (рисунки 5), то есть искусство, связываемое на Западе прежде всего с духовным, в китайской традиции оказывается связанным с телом (в том числе с телом автора).

Отметим, что связанные с телом метафоры в принципе пронизывают китайскую каллиграфию и живопись. Белозерова В. Г. в статье «Анатомия традиционной китайской живописи» (2015) подробно анализирует их и указывает: «В истории китайского искусства анатомические термины были не просто метафорами, а сущностными категориями, выражавшими понимание изобразительной формы как «тела» т.е. 體 [упр. тǐ] вселенских циркуляций энергии ци 氣 [упр. qì] ... Уникальность китайской эстетики заключается в том, что концепция телесности предопределила как структуру художественной формы, так и сам процесс её создания, а именно технику письма» [19, с.344]. Так, в каллиграфии существуют термины: «кости», «жилы» и пр.



Рис. 5 Традиция «живой формы» в китайском искусстве.

Рис. 5а Пустое и наполненное, проявленное и сокрытое как вдох и выдох в китайской живописи. Ся Гуй. Деревушка в горах. XII–XIII вв.

Виноградова, Надежда. *Горы – воды. Китайская пейзажная живопись*. М.: Белый город. 2011: 22.

Рис. 5б «Живое» связанное движение иероглифов в китайской каллиграфии. Ван Сичжи (303–361). Дата обращения: ноябрь 5, 2023. <https://m.yac8.com/news/7574.html>

Китайский исследователь Ши Сюнбо, анализируя китайскую каллиграфию, пишет о том, что форма в каллиграфии – это всегда «сило-форма»: как только есть форма, возникает «конфигурация сил» ши 勢 shì. «Если в каллиграфии недостает ши, такая форма не является "form of motion" или "living form"» [20, с.54], то есть **«живой формой»**. Таким образом, форма в китайской традиции строится по образу и подобию живого, когда горы уподобляются «венам», в них циркулирует энергия, они «дышат» (рисунок 5).

С этой точки зрения примечательно, что наши иконы, например, воспринимаются китайцами как 无神 wúshén, то есть «безжизненные». Парадоксально, что это слово буквально можно перевести и как «нет души», и как «нет Бога». Божественно в китайской традиции то, что имеет живое движение, обладает «живостью» живого.

Дизайн (в современном понимании) начал развиваться в Китае сравнительно поздно, по сути, лишь с 1990-х годов, когда Китай стал «законом» всего мира. По этой причине китайский дизайн находится еще на этапе становления, и не в полной мере демонстрирует свой потенциал. Однако, с конца 1990-х годов правительство Китая начало проводить политику «мягкой силы» и активно вкладываться в развитие собственной культуры, а сегодня – и дизайна. Приведем «Книгу насекомых» (虫子书, рисунок 6) современного китайского дизайнера-графика Чжу Инчуня (朱赢椿), которая в 2017 году была удостоена премии «Лучшие книги со всего мира» (г. Лейпциг, Германия). В этой книге нет ни одного настоящего иероглифа – только следы улиток, жуков, земляных червей и пр., которые автор собирал в течение нескольких лет. Подход в той же степени постмодернистский, сколь и традиционно китайский – в Древнем Китае уже существовали «письмена в стиле птиц и червей» (упр. 鸟虫书 chóngshū, одна из разновидностей «стиля печатей»).



Рис. 6 Обращение к живому в китайской традиции на примере письма.

Рис. 6а Письмена в «стиле птиц и червей», III в. до н.э.

樊中岳, 陈大英. 鸟虫篆速查手册. 湖北美术出版社, 2001: 37. [Фань, Чжунъюэ; Чэнь, Даин. *Справочник быстрого поиска знаков в стиле птиц и червей*. Ухань: Хубэй мэйшу чубань-шэ, 2001: 37] Дата обращения: ноябрь 19, 2023. https://www.sohu.com/a/418266002_120475599

Рис. 66 Чжу Инчунь. «Книга насекомых» (2015): следы насекомых, превращающиеся в таинственные, похожие на иероглифы знаки. Дата обращения: ноябрь 15, 2023.

<https://www.zhuyingchun.com/bugsbook>

В связи с вопросом о смыслообразовании в дизайне представляет также интерес «интеллектуальная» традиция Китая – наследие, связанное с деятельностью ученых мужей *вэньжэнь* (文人 wénrén), которые играли роль проектировщиков в традиционном Китае [21, с.54]. Сам образ и эстетика *вэньжэнь* сегодня вдохновляют многих китайских архитекторов, проектировщиков, художников. Среди них архитектор Ван Шу (王澐), фотограф Сунь Цзюнь (孙郡) и мастер традиционной китайской флористики Сюй Вэньчжи (徐文治). Отметим, что у *вэньжэнь* была своя традиция смыслообразования, тесно связанная со знанием китайской поэзии и китайского языка.

Мы полагаем, что с точки зрения дизайна потенциальный вклад Китая может заключаться, прежде всего, во включении «воплощённого сознания» в процесс проектирования, когда правильность выбранного решения определяется не только умозрительными расчётами, но «резонирует» с ощущениями проектировщика и заказчика – этот подход можно назвать **«витализирующим»**, а также в концепции «живой формы», когда видятся не только композиционные или функциональные связи между элементами, но и связность их движений. Кроме того, Китай, имея собственную интеллектуальную традицию, способен дать дизайну новые смыслы, концепции, решения.

Другим путем, и по отношению к Китаю, и по отношению к Западу пошла Япония. В японской традиции (как и в китайской) не существовало платоновской идеи и, следовательно, идеальных моделей. Более того, традиционная японская эстетика всегда опиралась на несовершенную и уникальную в своем несовершенстве форму. Японцы приводят в пример ямочки на щеках – с одной стороны, это изъян, но именно он способен придать очарование лицу.

Приведем в пример разнообразные формы чаш для чайной церемонии (рисунки 7). У мастера никогда не было задачи найти «идеальный тип» чаши, поскольку именно несовершенства (потеки, трещинки, вмятины) делают чашу уникальной, узнаваемой, помогают определить «лицо» чаши (у нее всегда есть «лицо»). Кроме того, разные формы чаш позволяют переживать разный **личный опыт**. Вероятно, по этой причине японцы добились невероятного мастерства в придании уникального несовершенства.



Рис. 7 Разнообразие форм чаш для японской чайной церемонии: нет

...и не совершенная форма чаш для японской чайной церемонии не ставит задачи найти «идеальный тип», поскольку именно несовершенства (потеки, трещинки) делают чашу уникальной. お茶人のための茶碗百科大図鑑. 東京:世界文化社, 1997: 290-291. [Энциклопедия чайных чаш для тех, кто занимается чайной церемонией. Токио: Сэкай бунка-ся, 1997: 290-291]

Сегодня эстетика такого «уникального несовершенства» в основном связана с традиционными японскими искусствами – керамикой, каллиграфией, икебаной, но ее можно встретить и в сфере графического дизайна, когда, например, иероглифы пишутся «непрофессионально» (кистями для масляной живописи, расщепленным бамбуком и даже пальцами) – рождается уникальный узнаваемый образ (рисунк 8).



Рис. 8 Эстетика несовершенства в японском графическом дизайне.

美登英利. デザイン書道マニュアル. 東京:グラフィック社, 2021: 140. [Мито, Хидэotosи. Руководство по дизайн-каллиграфии. Токио: График-ся, 2021: 140]

Рис. 9 Упаковка для разных видов рыбы и морепродуктов, получившая награду JPDA (Japanese Package Design Association) в 2021 г. [22]

Хотя в целом японский дизайн пошел не столько по пути «несовершенной» формы, сколько по пути упрощения, здесь можно встретить множество смыслов, связанных с традиционной японской культурой. Приведем в пример упаковку для разных видов рыбы, которая получила награду JPDA (Japanese Package Design Association) в 2021 году. Концепция проекта заключается в том, что золотой контур, символизирующий пасту мисо, постепенно окрашивается, превращаясь в рыбу (вкус рыбы проступает во вкусе мисо) [22]. Сама идея рожающей пустоты, когда что-то проступает из ничего, вторит традиционной эстетике, хотя и выражается здесь современными средствами. Важно, что такой прием заставляет вглядываться в проявляющуюся форму.

Потенциал Японии с точки зрения дизайна, на наш взгляд, заключается в проектировании вещи с учетом опыта взаимодействия с ней (что делает ее удобной) и в том, что вещь задумывается как уникальный личный опыт. Этот подход можно назвать **«созерцательным»**, поскольку он предполагает погружение в себя, рефлексию на уровне ощущений. Кроме того, грамотное переосмысление традиционной эстетики позволяет японским проектировщикам создавать новый дизайн, но так, чтобы он имел неявную связи с традиционными смыслами, и невольно ощущался как «глубокий», в чем, вероятно, кроется секрет успеха японского дизайна на Западе.

Итак, дизайн на Западе прошел путь от «форма следует за функцией» к «форма следует за смыслом». Распространившись на другие территории, дизайн обрел новые смыслы,

новое видение формы. Сегодня представляется крайне актуальным изучение восточного, японского и китайского, подхода к дизайну, поскольку в наше время дизайн – это назначение смыслов-ощущений, а традиция работы с ощущениями – это восточная традиция.

Библиография

1. Быстрова Т. Ю. Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. – 374 с.
2. Julier G. The culture of design / G. Julier. – Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE, 2014. – 280 p.
3. Krippendorf K. The semantic turn: a new foundation for design / K. Krippendorf. – Boca Raton: Taylor & Francis Group, 2006. – 349 p.
4. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... док. иск.: 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн. – Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). – М., 1990. – 32 с.
5. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века. 1945–1990 / В. Р. Аронов. – М.: Издатель Д. Аронов, 2013. – 408 с.
6. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна. – М.: МЗ-Пресс, 2003. – 253 с.
7. Михайлов С. М. История дизайна. В двух томах. Дизайн индустриального и постиндустриального общества / С. М. Михайлов. – М.: Союз дизайнеров России, 2003, Т. 2. – 393 с.
8. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория / Н. А. Ковешникова. – М.: Издательство «Омега-Л», 2009. – 224 с.
9. Методика художественного конструирования / Ю. Б. Соловьев. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – 166 с.
10. Кантор К. М. Красота и польза / К. М. Кантор. – М.: Искусство, 1967. – 280 с.
11. Гафаров Х. С. «Семантический поворот» Клауса Кrippендорфа: попытка герменевтического толкования цели работы / Гафаров Х. С. // Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18-19 апр. 2019 г. – Минск: БГУ, 2019. – С. 11-17.
12. Гафаров Х. С. После Ульма: семантический подход в дизайне / Гафаров Х. С. // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18-19 окт. 2018 г. – Минск: БГУ, 2018. – С. 6-19.
13. Лола Г. Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования / Г. Н. Лола. – СПб.: Наука, 2021. – 263 с.
14. Жердев Е. В. Метафора в дизайне / Е. В. Жердев. – М.: Архитектура-С, 2010. – 464 с.
15. Дженкс Ч. Постмодернизм в архитектуре / Ч. Дженкс. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. – 512 с.
16. Johnson M. The meaning of the body: aesthetics of human understanding / M. Johnson. – Chicago: The University of Chicago Press, 2008. – 328 p.
17. Johnson M. Architecture and the Embodied Mind // OASE: Journal for Architecture. – 2001. – No. 58. – P. 75–96.
18. Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту / пер. А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 368 с.
19. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае: XLV, ч. 2. – М.: ИВ РАН, 2015. – С. 342-370.
20. Shi Xiongbo. Chinese calligraphy as "force-form" // Journal of Aesthetic Education. – 2019. – Vol. 53 – No. 3. – P. 54-70.
21. Третьякова М. С. Переосмысление традиции в архитектуре Ван Шу: принцип аналогии

и метод деформации // Академический вестник УралНИИпроектРААСН. – 2016. – № 4 (31). – С. 53-59.

22. 「日本パッケージデザイン大賞2021」食品部門. ニュース門永水産 [«Премия японского дизайна упаковки 2021» в номинации пищевые товары. Новости с сайта компании, производителя морепродуктов, «Кадонага»]. <http://www.kadonaga.com/news/202010011221.html>

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 статье под заголовком «Дизайн как смыслообразование: западный и восточный подход», представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» является смыслообразование в западном и восточном подходах к переосмыслению социальной функции дизайна. Из общего контекста исследования вполне очевидно, что в качестве объекта исследования выступает процесс переосмысления социальных функций дизайна в теории дизайна, который в различных культурных условиях имеет как общие, так и уникальные характеристики.

Целью статьи, как указывает автор, является обобщение опыта переосмысления парадигмы «текстового» понимания дизайна в парадигму «дизайна как смыслообразования» на Западе и на Востоке. Иными словами, автор концентрирует свое внимание на осмыслении происходящих в западной теории дизайна изменений.

Важным является указание автора, что вслед за Т. Ю. Быстровой он считает дизайн продуктом «западного мышления», связанным генетически с античной идеей о преобразовании разумным человеком пассивной материи, отрефлексированным, опять же, первоначально в Европе и США в качестве одного из направлений модернизма, которое способно «к трансформациям». Это указание, по мнению рецензента, позволяет, апеллируя опять же к античной традиции (Платон, Аристотель), дизайн считать своеобразным искусством, манифестировавшим в первые десятилетия XX в. некоторый специфический набор средств выразительности и техник революционной модернизации и преобразования действительности. Рецензент отмечает, что обозначенная позиция доминирует в теории дизайна, хотя существует и более широкая трактовка, относящая дизайн к исконно присущей человечеству области художественного творчества, связанной с приданием эстетических качеств вещам и среде обитания путем творческого вмешательства. В этом более широком смысле, дизайн как практика присутствует и развивается в любой культуре вне зависимости от степени ее теоретической рефлексии. В пользу альтернативной позиции можно привести ряд исторических фактов, свидетельствующих о более древнем происхождении дизайна. Например: появление посуды с плоским дном (Междуречье) существенным образом повлияло на дальнейшее развитие цивилизации и, в частности, на появление и распространение такого важнейшего атрибута мебельного интерьера как стол; что бы делали европейцы без арабской вилки, важнейшего атрибута дизайна потребления пищи? Или без китайского пороха, без китайской бумаги? и т. д.

Исходя из авторской методологической посылки, действительно можно наблюдать тенденцию распространения дизайна с Запада на Восток, отражающую в целом доминирование европейской культуры. Но вместе с тем, альтернативная теоретическая позиция позволяет уточнить, что с Запада на Восток распространяется не практика дизайна, а исключительно западная теория дизайна, получающая на Востоке, в силу хорошо укоренившихся там традиционных практик дизайна и художественного творчества, собственную интерпретацию.

Тем не менее, позиция автора позволила ему проследить концептуальную трансформацию европейской теории дизайна под влиянием дизайнерских практик стран Востока (Япония, Китай), хотя с альтернативной позиции скорее происходит не революционная трансформация, а вполне логичный и предсказуемый эволюционный процесс расширения узкого европоцентричного мировоззрения, постепенно познающего культурное богатство окружающей действительности.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на хорошем теоретическом уровне, позволяющем вступить с определенных позиций в наиболее актуальную дискуссию вокруг проблематики культурного взаимодействия Запада и Востока.

Методология исследования представляет собой гармоничный комплекс общетеоретических и специальных методов, подчиненных целостной авторской модели компаративного анализа западных и восточных практик дизайна. В целом авторские приемы релевантны решаемым задачам. Авторский подход хорошо фундирован, итоговые выводы убедительны, высказанная автором гипотеза, что «изменяемость дизайна с течением времени на Западе» обусловлена влиянием его региональной специфики, хорошо аргументирована (доказана).

Актуальность выбранной темы, автор поясняет существенным пробелом в западной теории дизайна, не усматривающей первоначально эволюционных изменений содержания практик дизайна под влиянием культур различных регионов. Вместе с тем рецензент отмечает, что выбранный автором ракурс компаративистики Запада и Востока отвечает современным требованиям времени в силу продолжающегося усиления влияния традиционных культур стран Востока на менее интенсивно развивающуюся западную культуру.

Научная новизна исследования, заключающаяся в аргументации автором высказанного предположения, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный, за исключением малосущественной ошибки (в конце выделяемого отдельной строкой подзаголовка точка не ставится). Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область, оформлена с учетом редакционных требований.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

Представленная статья безусловно будет интересна читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации. Высказанные замечания рецензента носят исключительно дискуссионный характер.