

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С. «Телесный подход» в дизайне: путь на Восток // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.69388 EDN: OGUTRM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69388

«Телесный подход» в дизайне: путь на Восток

Филоненко Надежда Сергеевна

ORCID: 0000-0003-1459-9272

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

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

✉ philonenkonadezhda@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.69388

EDN:

OGUTRM

Дата направления статьи в редакцию:

20-12-2023

Аннотация: Предмет исследования – перспективы развития так называемого «телесного подхода» в дизайне, развиваемого западными исследователями последние десять лет. В контексте этого подхода каждая проектная ситуация рассматривается как уникальная, требующая от проектировщика учета огромного количества переменных, поэтому проектировщик опирается на собственную интуицию, на свое «телесное когито». Однако существует проблема теоретико-методологического обоснования «телесного подхода», поскольку он использует «молчаливое» знание тела. С другой стороны, существует крен западных исследований в сторону анализа только внешних движений тела потенциальных потребителей, что указывает на необходимость развития проектировщиком своего собственного телесного самосознания. По мнению автора статьи, сложившаяся ситуация делает сегодня актуальной восточную «теорию» творчества, неразрывно связанную с телесным опытом творца. Автор статьи обращается к опыту китайских и японских дизайнеров, для которых «мышление телом» глубоко укоренено в региональной традиции; а также опирается на категории традиционной восточной философии, позволяющие фиксировать опыт тела, и на их основе

формулирует некоторые понятия, необходимые, по его мнению, для развития отечественной «теории» телесно-ориентированного дизайна. В ходе исследования автор акцентирует внимание на специфике восприятия тела на Востоке, поскольку восточный опыт ведет не к расширению задействованных каналов восприятия (использование помимо зрения, например, обоняния и слуха), а к пониманию творчества как спонтанного процесса, формы – как «открытой» для проживаемых телом смыслов. Для восточных дизайнеров в проектировании важным оказывается не «гештальт» предыдущего опыта, а телесная интуиция будущего, направленная на создание продукта. В заключение, опираясь на категории восточной философии, автор исследования вводит понятия «воплощенный образ» (спонтанно возникающая образно-схематическая структура взаимодействия человека с окружающей средой) и «телесная проектная интенция» (направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром).

Ключевые слова:

телесный подход, телесное сознание, воплощенное проектное мышление, телесно-ориентированный дизайн, концептуальная метафора, воплощенный образ, образ-сян, проектная интенция, интенция-и, каллиграфия

В течение всего XX в. «наука» о дизайне стремилась опереться на данные различных наук – социологии, психологии, эргономики и пр. Неудивительно, что на современную «науку» о дизайне все большее влияние оказывают концепции, пришедшие, например, из когнитивистики, исследующей человеческое сознание и его процессы. В наибольшей степени сегодня оказывает влияние так называемый телесный подход (англ. “embodied cognition approach”), «ясно показывающий, что не наш мозг (как некий супер-орган) и не наше сознание (дух), а тело – как единство мозга, сознания, физической и культурно-исторической телесности – производит скорее спонтанные, чем закономерные изменения в окружающем мире» [\[1, с. 5\]](#).

В «науке» о дизайне «телесный подход» постоянно подвергается критическому осмыслению: так, некоторые исследователи обвиняют его в том, что он «не дает конкретных указаний по дизайну и не формирует список общих принципов дизайна» [\[2\]](#) или что весь потенциал «телесного подхода» в дизайне заключается только в том, чтобы дизайнер проектировал «с чувством», как это делают художник или ремесленник [\[3, с. 90\]](#). Существует также критика лишь конкретного направления развития «телесного подхода» в дизайне. Так или иначе, теоретическое осмысление «телесного подхода» в западной «науке» о дизайне сталкивается с определенными трудностями.

Для нас ситуация осложняется тем, что если, например, американские исследователи развивают «телесный подход», опираясь на традицию американского прагматизма, акцентирующего внимание на личном опыте человека (Дж. Дьюи, У. Джеймс), то в отечественной «науке» о дизайне, наследующей традицию неоплатонизма (вспомним «Органопроектирование» П. А. Флоренского), пока нет достаточного теоретико-философского основания для введения «телесного подхода».

В рамках настоящего исследования мы обратимся к опыту проектно-теоретической рефлексии восточных теоретиков и практиков дизайна, опирающихся на региональную философию, которая всегда ориентировалась на телесный опыт человека и очень рано

выработала категориальный аппарат, позволяющий фиксировать полученный опыт. И хотя восточная «наука» о дизайне еще только формируется, мы полагаем, что обобщение результатов проектной рефлексии восточных коллег, а также обращение к некоторым фундаментальным категориям восточной философии сегодня может дать импульс развитию «теории» «телесно-ориентированного» дизайна на Западе.

Соответственно, речь не идет о том, чтобы «отвернуться от своих собственных исторических корней и принять восточное мировоззрение». Скорее, мы оказываемся в русле «восточного движения», формирование которого происходит на Западе на фоне развития целой индустрии восточных практик, что, по мнению социологов, указывает на скрытую потребность общества в формировании «восточной» традиции в «западном контексте» [\[4\]](#).

Цель статьи заключается в определении потенциала восточной традиции в построении теории «телесно-ориентированного» дизайна. В рамках статьи нас будут интересовать, в первую очередь, понятия, необходимые для построения такой теории: «воплощенный образ» и «телесная проектная интенция». Однако прежде, чем подойти к определению этих понятий, нам потребуется описать специфику понимания телесности на Востоке (поскольку в наиболее чистом виде эта специфика выражается в искусстве восточной каллиграфии, в качестве «визуальных ключей» мы используем произведения китайского и японского мастеров письма). Для того чтобы сделать более понятным, конкретизировать содержание искомых понятий, мы «проиллюстрируем» их примерами из проектной практики современных азиатских дизайнеров.

Отметим, что на Западе «телесный подход» в проектировании первыми начали развивать архитекторы, а не дизайнеры. Среди русскоязычных исследователей, занимающихся описанием «телесного мышления» в архитектурном проектировании, можно назвать М. Р. Невлютова и С. В. Петрушихину. В своей недавней диссертации М. Р. Невлютов поясняет, что в контексте «телесного подхода» архитектура становится «вещью», созданной руками человека, как ремесленный объект. Она не только воспринимается разными органами чувств, но и рассматривается в перспективе «возможностей», которые она открывает телу [\[5\]](#).

За последние десять лет появился ряд англоязычных публикаций по «телесному мышлению» в дизайне (К. Нуньес-Пачеко, С. Сфлиготти и др.), однако, на русском языке соответствующих исследований пока нет. Отметим, что англоязычные исследования, в основном, направлены на поиск новых методов проектирования в рамках «телесного подхода», а не на построение теории «телесно-ориентированного» дизайна. Исключением являются научные статьи американского теоретика архитектуры и дизайна Дж. Дитхельма, посвященные «воплощенному проектному мышлению» (англ. "embodied design thinking"). Собственно, на них мы и будем опираться в рамках настоящего исследования.

Наиболее важной в теоретическом плане для нас также будет являться неоднократно издававшаяся книга известного японского дизайнера-графика Кэнъя Хара «Дизайн дизайна» (2003), в которой автор призывает западных дизайнеров сменить их «способ мышления» и начать «мыслить» всем телом.

1) Специфика восточного понимания телесности

О принципиальном различии телесного восприятия между западными и восточными дизайнерами пишет К. Хара. По его словам, западный человек мыслит мозгом,

обрабатывающим информацию пяти органов чувств, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам» (Рисунок 1) [6, с. 64-65]. Слова К. Хара подтверждаются, например, тем, как телесность понимается в «телесно-ориентированной» западной феноменологии архитектуры: ее представители как раз убеждены в том, что «ощущения, получаемые телом через органы чувств, объединяются [мозгом] в одно целостное переживание» [7, с. 682].

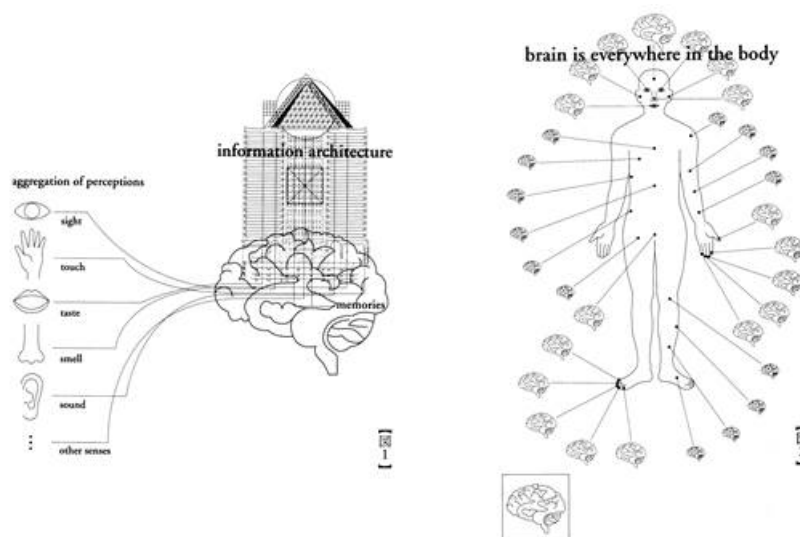


Рис. 1. Схема К. Хара, показывающая разницу в телесном самосознании западного (слева) и восточного (справа) дизайнеров (2003) [6, с.64-65]

Для восточных людей важную роль играет телесное ощущение «резонанса» с миром, то есть «мышление» телом. Указывая на этот момент, современный гонконгский философ техники Юк Хуэй приводит следующие слова из комментария к метатексту Дальнего Востока – Канону Перемен: «"Перемены" не могут быть осмыслены, не могут быть сделаны, но когда они используются [в гадании], они соединяют всю Вселенную». Речь идет о том, что когда гадатель входит в резонанс с миром, он «знает» весь мир, то есть его гадания предельно точны [8, с. 352]. Юк Хуэй использует этот пассаж для того, чтобы показать, что обращение к телесной интуиции глубоко укорено в китайской культуре и что именно в этом направлении необходимо развивать философию техники в Китае.

К физическому ощущению резонанса с миром сегодня стремятся восточные дизайнеры, поэтому они рассматривают создание проекта как спонтанный процесс, а форму – как «открытую» для проживаемых телом смыслов.

Несмотря на сходство в понимании «телесности» в Китае и Японии, в этих регионах существуют собственные традиции восприятия тела и осмысления телесного опыта, что во многом обуславливает специфику формообразования в китайском и японском дизайне. Покажем эту разницу через примеры современной каллиграфии, поскольку через написание иероглифов телесный опыт пишущего транслируется в наиболее чистом виде (по справедливому замечанию отечественного синолог В. В. Малявина, каллиграфия является «едва ли не самым точным образом телесного когито» [9]). Не случайно каллиграфию на Востоке называют «искусством вписывания человека в мир».

Согласно В. В. Малявину, для китайцев «бытие – это мировая сфера, и ее вращение преобразует хаотическое разнообразие "органического тела" в пустотную целостность

Великого Единства», обеспечивая общительность человека с миром [\[9\]](#). Важную роль в таком видении мира играет телесное ощущение преемственности неподвижного центра «мировой сферы» (память о том состоянии, когда тело находится в состоянии покоя) и динамического центра тела, находящегося в движении.

В китайской каллиграфии память о теле, находящемся в состоянии покоя, выражается через четкую связь иероглифа с осями сферы, в которую он «вписан». В частности, современный китайский каллиграф и художник Цзыбинь Дун пишет, что «натяжение» в искусстве китайских иероглифов возникает именно из-за того, что штрихи иероглифа не совпадают с его «силовыми линиями» (вертикальная, горизонтальная и диагональные оси) [\[10\]](#). Показательно, что в работах Цзыбинь Дуна сохраняются «силовые линии» и структурные точки иероглифов при почти полном исчезновении самих иероглифов, то есть опыт тела им совершенно не связывается с ощущающей «плотью» (Рисунок 2).

Что касается японского мироощущения, в контексте того же представления о «мировой сфере» у японцев более важную роль играет отношение «внешнее» – «внутреннее». Речь идет о понимании пространства как «оборачиваемой» пустоты [\[12\]](#): окутывающий слой ощущается всегда как условный, двухмерный, «фасадный».

Так, в каллиграфии одного из крупнейших японских каллиграфов XX в. – Юкэя Тэсима (1901-1987) – через внешнюю неправильность, асимметричность иероглифов, а также через физически ощутимый эффект «расплавленной стали» (когда капли туши попадают на серый штрих) утверждается «внутреннее», «светящаяся» пустота [\[13\]](#) (Рисунок 3). На уровне «телесного сознания» речь идет о достижении через внешнее – занятие каллиграфией – определенного состояния ума-тела, которое китайский исследователь буддизма Цзиньсун Хэ называет «каллиграфическим просветлением» [\[15\]](#).



Рис. 2. Цзыбинь Дун, Рис. 3. Юкэй Тэсима, «Обвал» (1957)
«Мастер туши» (т. е. (концепция каллиграфии «зримых образов»)
«образованный человек») (2013) [\[11\]](#)

2) Проектное замысление как телесный процесс

Сегодня ни одно исследование по «телесному подходу» в проектировании, равно как и в эпистемологии, когнитивной лингвистике и пр. не обходится без ссылки на научные труды американского философа М. Джонсона. Важнейшая его заслуга заключается в том, что, признавая существование концептуального мышления, М. Джонсон ставит его в зависимость от опыта тела. Для того чтобы описать механизм формирования «воплощенных» смыслов, М. Джонсон разрабатывает термин когнитивная (или концептуальная) метафора, то есть «устойчивое соответствие между сферой источника и сферой мишени, фиксируемое в языковой и культурной традиции данного общества» [\[16, с. 86\]](#). Речь идет о том, что, например, для того, чтобы в языке использовались предлоги «в» или «на» в человеческом теле должен существовать опыт взаимодействия с

контейнером.

На М. Джонсона ссылается американский теоретик архитектуры Дж. Дитхельм, предлагающий подразумевать под понятием «проектирование» «целенаправленный интенциональный процесс, который включает в себя создание чего-то нового (или реконструкцию чего-то существующего) с определенной целью». При этом под интенциональностью Дж. Дитхельм понимает направленность внимания человека [\[17\]](#).

Не случайно, публикуясь в крупнейшем китайском журнале по дизайну "Shè Jì", Дж. Дитхельм предлагает понимать под дизайном (название журнала) «телесное» проектирование, или «время-место реальности [телесного] опыта» [\[18, с. 58\]](#). Обосновывая свою позицию, Дж. Дитхельм опирается на значения китайских иероглифов, образующих слово «дизайн». Первый иероглиф "shè" 設 обозначает «создавать», «проектировать» (с точки зрения Дж. Дитхельма, на уровне «воплощенного [в теле] разума», или "embodied mind"), а второй – "jì" 計 – «оценивать» (по Дж. Дитхельму, производить проживаемый телом, или «воплощенный смысл»). Сам Дж. Дитхельм не поясняет, почему он связывает значения иероглифов с телесным опытом человека, однако, мы полагаем, что он это делает потому, что «в своей самой примитивной форме китайские иероглифы представляют собой изображения человеческих тел и их опыта взаимодействия с окружающей средой» [\[19, с. 34\]](#). Другими словами, Дж. Дитхельм видит перспективу развития китайского дизайна как «воплощенного проектного мышления».

Несмотря на то, что, в отличие от китайцев, японцы просто позаимствовали английское слово "design", они тоже понимают проектное замышление как телесный процесс. Неслучайно недавняя книга известного японского промышленного дизайнера Наото Фукасава так и называется "Embodied", или «Воплощение [через тело]» (2018). Поясняя свое понимание дизайна, Н. Фукасава пишет: «Я стараюсь заниматься дизайном не с точки зрения создания чего-то нового, а, скорее, с точки зрения помощи людям осознать то, что они на самом деле уже знали». И далее: «...возможно, я пытаюсь выразить образ, который уже существует внутри меня. Нет, я определенно пытаюсь раскрыть образ архетипа, который заложен во всех людях» [\[20\]](#).

3) «Когнитивная метафора», или образ-«сян», как «телесная» основа проектирования.

Одним из фундаментальных понятий восточной философии является понятие «образа». Не вдаваясь в подробности, отметим, что китайский исследователь Юйсинь Цзя отождествляет образ-«сян» с «концептуальной метафорой» М. Джонсона, поскольку, по его словам, образ устанавливается путем «проведения аналогии с телом», что позволяет человеку через собственный телесный и социальный опыт «понять и пережить остальную часть мира» [\[19, с. 37\]](#). Сам иероглиф «сян» 象 представляет собой «изображение слона, основанное на расположении костей мертвого слона», поскольку древние китайцы практически не видели живых слонов [\[19, с. 38\]](#). То есть и пиктографический иероглиф «сян», и само понятие «сян» указывают на нечто существующее на уровне смутного, размытого образа-ощущения.

В теории дизайна (и даже шире, в теории творчества), на наш взгляд, было бы более уместно говорить об изначальном возникновении «воплощенного [в теле] образа». Поясним, как работают «воплощенные образы» на примере из области графического дизайна, а именно, на примере серии плакатов китайского дизайнера Цзяньпина Хэ, созданной им для организации, содействующей развитию восточной культуры и искусств

(Asian Culture and Arts Development Alliance), совместно с тайваньским каллиграфом-женщиной Янцзы Дун (Рисунок 4).

Если воспользоваться одной из концептуальных метафор, описанных М. Джонсоном, то каллиграфически написанный иероглиф всегда выражает телесный опыт странствия, но не линейно, «источник-путь-цель», а более сложным в пространственно-временном отношении образом (визуально иероглиф как бы завязывается в «узел»). Дело в том, что «пространство в Китае – это цельность сродни той, которая воплощена в голограмме или монадах Лейбница: все его точки сообщительны, проникают друг друга, и изменение равнозначно, в сущности, перемене угла зрения» [22, с. 8]. Речь идет о восприятии пространства как «пустотного» тела.

Как и человеческое тело, каллиграфически написанный иероглиф обладает также определенными структурными связями. Собственно, эти структурные связи и стремится показать в своих плакатах Цзяньпин Хэ с помощью вычислительного алгоритма, примененного к иероглифам Янцзы Дун. При этом множество тонких линий, связывающих штрихи иероглифа между собой, позволяют ему показать, что пространство иероглифа трехмерно. То есть как графический дизайнер Цзяньпин Хэ приоткрывает зрителю смысл традиционного искусства китайской каллиграфии, что абсолютно точно соответствует стремлению Янцзы Дун в своих работах по-новому транслировать живую силу китайской традиции [23].

Несколько иначе образы-«сян» понимаются в Японии. Насколько мы можем судить, иероглиф «сян», который читается по-японски «сё», ассоциируется у японцев с буддизмом, поскольку термин «учение об образах» является одним из названий этой религии. Неслучайно Ю. Тэсима называет свое направление в каллиграфии «сёсё», соединяя одинаково читающиеся иероглифы «образ» 象 и «письмо» 書. Его понимание «образа» больше тяготеет к визуальному гештальту, хотя при этом каллиграфы интересуют быстротечные моменты, приводящие к снятию противопоставления «я» и «не-я»: в своих работах он ухватывает, например, образы разрушающихся домов или полета ласточки [14].

Творчество Ю. Тэсимы оказывает сильное влияние не только на современную японскую каллиграфию, но и на относительно молодое направление так называемой «дизайнерской каллиграфии» (яп. «дизайн-сёдо»). К визуальным гештальтам обращается, например, один из наиболее известных дизайнеров-каллиграфов Хидэтоси Мито. Он пишет, что в «дизайнерской каллиграфии» важно осознавать смысл слов, которые пишешь, для придания им образа. Например, когда он использует для оформления открытки хайку Сантока Танэды (山の椿のひらいては落ちる / яп. «Горные камелии как расцветут, опадают»), он берет кисть для масляной живописи, чтобы передать через письмо ощущение камелий, сделав знаки округлыми [24] (Рисунок 5).



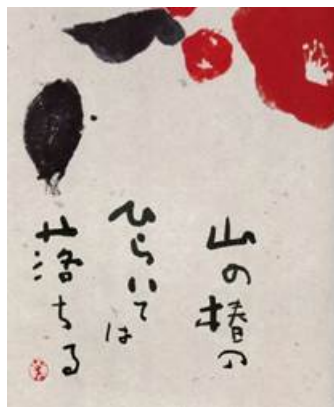


Рис. 4. Плакат Цз. Хэ "Spirited"(2011) Рис. 5. Открытка с камелией

[21]

Х. Мито (2020) [24, с. 54]

Поскольку в рамках исследования нас интересуют не только образно-схематические структуры взаимодействия человека с окружающей средой как телесная основа проектирования, но и само намерение к преобразованию действительности, обратимся к другому, не менее важному, понятию традиционной китайской философии, позволяющему лучше понять специфику формирующегося на наших глазах восточного проектного мышления.

4) Проектно-творческая интенция «и»

Прежде чем обратиться к одному из наиболее сложных понятий китайской философии, отметим, что понятие «проектная интенция», или «проектность», активно разрабатывалось отечественными теоретиками дизайна. Наиболее полное определение проектной интенции дал О. И. Генисаретский. По его словам, проектная интенция – это «рефлексивно-коммуникативная реализация корневой устремленности жизнедеятельности человека [по преобразованию мира] и того осевого времени, в котором она, импульсируя, продвигается» [25, с. 398].

Проектная интенция предполагает наличие у проектировщика волевой установки на преобразование действительности. О. И. Генисаретский рассматривал проектное творчество как диалектическое восхождение между феноменально ухваченным, но неупорядоченным, смыслом (абсурд) и смыслом, доведённым до идеального эстетического состояния (эстетизм): «...состояние творчества – это способность приведения к абсурду любой данной осмысленности – снятие любых отождествлений; но также способность обретения сознанием новой структуры, поиска иного отождествления» [25, с. 79]. Соответственно, волю к творчеству О. И. Генисаретский понимал как волю к достоверности смысла, то есть проектное творчество для него заключалось в поиске подлинного образа мира (понимаемого в духе платонизма).

Нельзя сказать, что О. И. Генисаретский игнорировал тему телесности в своих исследованиях, но для него человеческое тело выступало исключительно как условие мифопоэтического содержания любой проектной деятельности. Согласно ему, например, ощущение бренности тела приводит человека к желанию «спасения, освобождения или бессмертия», а возникающий в связи с этим избыток «нуминозной энергии» вкладывается им в «те или иные [проектно-]творческие предприятия» [26].

Нас же интересует проектная интенция как направленность мысли, основанная на телесных связях человека с миром. Если говорить более конкретно: мы понимаем, что

означает «скрученный», «благодаря своему телесному опыту силовых усилий и кинестетических ощущений, сопровождающих акт скручивания себя или предметов» [\[16, с. 26\]](#). То есть дизайнер проектирует, например, чашку не просто в соответствии со своим умозрительным идеалом или неким архетипом коллективного бессознательного, а в соответствии со своим физическим опытом взаимодействия с другими чашками.

В русле восточной традицией мы также учитываем, что проектное замышление не сводится к воспроизведению дизайнером «гештальтов» его предыдущего опыта, а возникает, прежде всего, как аналогия между становлением познанного мира и становлением человека (понимаемого «телесно»), то есть проживается дизайнером как «вспышка» вдохновения в результате его «резонирования» с миром [\[27, с. 312\]](#).

С точки зрения китайской традиционной философии, творческая интенция «и» 意 появляется из образа «сян». Сам иероглиф, обозначающий это понятие, состоит из ключа 心 (кит. «сердце-сознание») и фонетика 音 (кит. «звук»), который, в свою очередь, изображает стоящего человека и рот с горизонтальной линией (у исследователей нет единого мнения о том, что обозначает эта графема). Входящий в иероглиф элемент «сердце-сознание» «синь» 心, с одной стороны, понимается как «окно в духовное пространство мироздания» и обычно используется как аналог западного понятия «душа», а с другой – обозначает конкретный физический орган, указывая на принципиальную неотделимость сознающей души человека от его тела [\[28\]](#). Так или иначе, «и» обозначает нечто, идущее из сердца-сознания.

В восточных практиках «и» представляет собой поток внимания, позволяющий управлять «ци». Японский исследователь Х. Муракава приводит такой пример: когда мы представляем, что «ци» направляется в ладонь, ладонь краснеет (при этом он уточняет, что согласование «и» и «ци» требует от человека длительной наработки) [\[29, 94\]](#).

Остановимся подробнее на «и» как понятии традиционной эстетики китайской каллиграфии. Китайский исследователь Сюнбо Ши указывает, что высшей формой реализации творческой интенции «и» является спонтанное самовыражение каллиграфа, невозможное без специальной «умственной и психологической подготовки» пишущего. Речь идет о так называемом ментальном состоянии «му-и» 無意, или «отсутствия намерения», которое Сюнбо Ши связывает с состоянием «не-деяния» – «у-вэй» 無為, реализующемся в «спонтанном потоке правильных действий» и требующем тренировки тела. Если говорить более простым языком, каллиграфическая работа получается превосходной, когда у каллиграфа нет намерения сделать ее превосходной. Однако «му-и» невозможно без «ю-и» 有意, то есть наличия намерения на начальном этапе [\[30\]](#).

Один из самых известных современных китайских дизайнеров и цифровых художников – Чжоуцзе Чжан – сравнивает свой проектный подход именно с практикой каллиграфии: «...я понимаю, что шедевры всегда приходят из очень простых основ и выглядят [как созданные] без усилий. Но за этим стоит огромная практика. Как китайская каллиграфия – это выглядит как нечто очень простое, но, на самом деле, каждая работа – уникальный шедевр...» [\[31\]](#).

Для создания объектов мебели Чжоуцзе Чжан использует программное обеспечение и алгоритмы Grasshopper, поэтому сам процесс «проектирования» длится всего «секунду». Сложный объект (Рисунок 6) возникает спонтанным образом – так же, как возникает образ в телесном сознании дизайнера или художника, и сложно сказать заранее, каким он в точности будет. Чжоуцзе Чжан говорит, что «старается держаться подальше от

[длительного] создания (проектирования) вещей /.../, делая их более естественными» [\[31\]](#). Сейчас объекты мебели вырезаются, собираются и полируются вручную, поэтому они выпускаются ограниченным тиражом, однако, в дальнейшем Чжоуцзе Чжан планирует задействовать технологию искусственного интеллекта с тем, чтобы автоматизировать процесс производства.



Рис. 6. Стул из Рис. 7. Стул "Memory" Т. Ёсиока (2010)
"Triangulation Series" Чж. [\[34\]](#)

Чжана (2009) [\[32\]](#)

Чжоуцзе Чжан создает целые серии из разных стульев, обосновывая это тем, что каждый человек найдет тот вариант, который ему ближе. Насколько мы можем судить, речь не идет о трансляции через это демократических ценностей, скорее, это то, что имеет в виду В. В. Малявин, когда пишет, что «естество вещей не является неизменной данностью», «вещи полнее раскрываются в том случае, если мы умеем видеть их очень разными» [\[21, с. 152\]](#).

К спонтанности в своем творчестве стремится один из крупнейших японских дизайнеров Токудзин Ёсиока. Отвечая на вопрос, в чем заключается процесс проектирования, Т. Ёсиока говорит, что «особых правил нет» и в его случае важен сам подход, а не эскизирование. Он не конструирует форму, форма получается в ходе эксперимента естественным образом [\[33\]](#). Другими словами, если «проекты» Чжоуцзе Чжана возникают спонтанно из-за непредсказуемости результата компьютерного вычисления, то «проекты» Токудзина Ёсиока возникают в ходе химического или физического эксперимента. В поиске подхода дизайнер отталкивается от свойств материала.

В качестве примера одного из продуктов Т. Ёсиока можно привести стул "Memory" для итальянской компании Moroso с чехлом из ткани на основе алюминия (Рисунок 7). Эта ткань сохраняет форму, которую ей придают, поэтому можно сказать, что стул не имеет формы и, одновременно, имеет неограниченное разнообразие форм. По словам самого дизайнера, «этот стул может напоминать нам о красоте в природе с ее постоянно меняющимися проявлениями, а также создать впечатление, что здесь нет места проекту» [\[35\]](#).

Вернемся к понятию «и». В китайских классических текстах понятие «и» обычно определяется иероглифом с тем же ключом – «чжи» 志, который обозначает «намерение», «стремление» и, в широком смысле, «движение души». Иероглиф происходит от знака «чжи» 之 – «идти», расположенного над графемой «сердце» 心, то есть он может интерпретироваться как указание направления сердцу-уму [\[36, с. 484\]](#).

В контексте Канона Перемен намерение «чжи» может быть осуществлено, а может не быть осуществлено, в зависимости от того, являются ли благоприятными для его

реализации внешние (Небесное предопределение) и внутренние (накопленная добродетель) обстоятельства. То есть «намерение» всегда принадлежит одновременно человеку и миру. Оно осуществляется в «точке резонанса» между становлением мира и становлением самого человека. Если говорить языком биологов, осуществление намерения – это всегда результат коэволюционных процессов.

К взаимодействию человека с миром относится также его взаимодействие с другими людьми – чувство намерения другого человека. Сообщительность между людьми становится возможной благодаря телесной интуиции. Именно на телесную интуицию, или обостренную чувствительность, указывает популярное среди мастеров боевых искусств выражение: «Он не двигается, и я не двигаюсь; он едва двинулся, а я двинулся прежде него» [9]. В комментирующем тексте «Канона Перемен» говорится: «Дело не в том, что я ищу слепого (несмыслёного) ребенка, а в том, что слепой (несмысленный) ребенок ищет меня; наши стремления («чжи») откликаются» [37, с. 53]. Речь идет о том, что стремления ученика к познанию истины и учителя к передаче знаний не просто согласуются друг с другом, они совпадают в моменте.

Приведем пример, каким образом такое понимание творческой интенции сегодня влияет на процесс проектирования китайских дизайнеров. Так, в одном из своих интервью Цзяньпин Хэ рассказывал, что в 2006 г. французский дизайнер, избранный в то время президентом Международной федерации графических дизайнеров, поручил ему сделать каталог работ новых членов федерации. Когда этот дизайнер произнес на английском языке с сильным французским акцентом слова "new year book" (англ. «книга нового года»), в первую секунду эти слова показались Цзяньпин Хэ чем-то вроде "new ear book" (англ. «книга нового уха»). Впоследствии Цзяньпин Хэ назвал этот момент «вспышкой вдохновения», и сделал каталог с изображением уха со стороны переплета. Он назвал книгу "New Voice", то есть «Новый голос», имея в виду голоса новых членов федерации. (Рисунок 8) Китайский интервьюер прокомментировал рассказ Цзяньпин Хэ следующим образом: «Случай невозможно воспроизвести или предвидеть, но мы можем уловить необходимость, скрытую за случайностью» [38].



Рис. 8. Книга "New Voice" Цз. Хэ (2006) [38]



Рис. 9. Буклет К. Хара для зимних Олимпийских игр в Нагано (1998) [6, с. 64-65]

Внимание к моменту получило особое развитие в японском искусстве и дизайне, где до сих пор принято показывать связь произведения или продукта с конкретным сезоном. В качестве примера можно привести оформление буклета к открытию зимних Олимпийских

игр в Нагано (1998), предложенное К. Хара: текст на белой обложке набран утопленными неокрашенными знаками, создавая ощущение следов на снегу (Рисунок 9). Здесь не просто задействуются разные каналы восприятия, но передается лично пережитое дизайнером ощущение покоя, которое испытывает человек, ступая по чистому снегу (есть оттиски письменных знаков на толстых листах картона, но нет нарисованных отпечатков ног).

Можно сказать, что К. Хара создает не «ремесленный», а «поэтический» образ дизайна, если под поэзией понимать форму передачи человеком его более тонкого «телесного» опыта встречи с миром. Результатом такой встречи является телесный отклик, являющийся, по сути, чувством облегчения поэта, когда он находит нужное слово для своего стихотворения (то, что американский философ Ю. Гендлин называет “felt sence”, или «ощущаемым [телом] чувством»). Добавим к сказанному, что изначально этот эмоционально-ценностный отклик человека закладывался в само понятие интенции «и» (этот отклик фиксировался в китайских текстах понятием «цин» (情), которое позднее стало обозначать только «чувства» [\[39\]](#)).

Вывод

Мы полагаем, что «телесный подход» в дизайне может быть реализован не только и не столько через применение проектировщиком в новой проектной ситуации «гештальтов» предыдущего опыта (западная концепция), сколько через интуицию будущего, позволяющую ему создать продукт, в дальнейшем востребованный обществом (восточная концепция). Методологически речь может идти, например, о развитии направления, уже получившего в англоязычной литературе название “embodied storm” (по аналогии с «мозговым штормом»), когда с целью генерирования проектной идеи для проектировщика специально создаются условия проживания определенного телесного опыта (вплоть до создания декораций и приглашения профессиональных актеров).

В ходе исследования мы попытались описать содержание двух важнейших понятий необходимых, на наш взгляд, для развития теории «телесно-ориентированного» дизайна:

1) *«Воплощенный [в теле] образ»* представляет собой спонтанно возникающую образно-схематическую структуру взаимодействия человека с окружающей средой. Воплощенный образ достраивается до проектного образа уже на ментальном уровне – при дальнейшем анализе требований к проекту (оперирование проектным образом происходит, если воспользоваться термином Дж. Дитхельма, в «интенциональном поле», служащим дизайнеру своего рода «ментальным рабочим местом»).

2) *«Телесная проектная интенция»* есть направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром. Телесное интенционирование позволяет дизайнеру предвосхищать образ будущего, пока еще не оформившийся на уровне его проектного сознания.

Библиография

1. Степанов М. Опыт мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера: автореф. дис. ... канд. филос. н. М.: СПбГУ, 2011.
2. Küpers W. Phenomenology of embodied and artful design for creative and sustainable inter-practicing in organizations. // Journal of Cleaner Production. 2016. No. 135. Pp. 1436-45.
3. Lindgaard K., Wesselius H. Once More, with Feeling: Design Thinking and Embodied

- Cognition. // *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2017. No. 3 (2). Pp. 83-92.
4. Brown D., Leledaki A. Eastern Movement Forms as Body-Self Transforming Cultural Practices in the West: Towards a Sociological Perspective. // *Cultural Sociology*. 2010. No. 4 (1). Pp. 123-154.
5. Невлютов М. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. ... канд. арх. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2021.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [Хара К. Дизайн дизайна. Токио: Иванами сётэн, 2018] (На яп. яз.)
7. Петрушихина С. Понятие телесности в рецепции представителей феноменологии архитектуры. // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2022. Т. 12. С. 674-85.
8. Hui Yu. On the Limit of Artificial Intelligence. // *Philosophy Today: An International Journal of Contemporary Philosophy*. 2021. No. 65 (2). Pp. 339-57.
9. Малявин В. О телесном сознании. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
10. 顿子斌感悟: 书法走向现代是笔墨的释放和自由 | 书法 | 天津美术网 [Размышления Дунь Цзыбиня: модернизация каллиграфии – это высвобождение пера и чернил. // Тяньцзиньское искусство онлайн]. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <http://www.022meishu.com/details.php?id=2334> (На кит. яз.)
11. 《艺展中国》专访名家顿子斌书画作品展 ["Китайская художественная выставка": эксклюзивное интервью и выставка каллиграфии и живописи известного художника Дуна Цзыбиня] https://www.sohu.com/a/224799892_100058125 (На кит. яз.)
12. Третьякова М. Витрины в Японии: Западное "омотэ" и японское "ма". // *Техническая эстетика и дизайн-исследования*. 2012. №. 3 (1). С. 5-14.
13. 光の律動. 書人手島右卿の軌跡. // *墨*, 2001. No. 150. P. 4. [Пульсация света. След каллиграфа Юкэя Тэсимы. Выставка памяти [Ю. Тэсимы], посвященная 100-летию со дня [его] рождения. // *Суми*. 2001. №. 150. С. 4]. (На яп. яз.)
14. Филоненко Н., Третьякова М. Каллиграфия "зримых образов": произведения Юкэя Тэсимы. // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*. 2022. Т. 12 (1). С. 164-79.
15. 何勁松. 禪と書法芸術. // *書学書道史研究*, 1991. No. 1. Pp. 94-102. [Хэ Цз. Дзэн и искусство каллиграфии. // *Сёгаку сёдо-си кэнкю*. 1991. №. 1. С. 94-102]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.1991.94> (На яп. яз.)
16. Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, London: University of Chicago Press. 2008.
17. Diethelm J. (Designing in an Intentional Field) Дата обращения ноябрь 20, 2023. https://www.academia.edu/447705/_Designing_In_An_Intentional_Field_
18. Diethelm J. Embodied Design Thinking. // *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2019. No. 5 (1). Pp. 44-58.
19. Jia Yu. The Body in Chinese Characters and Philosophy – The Experimental Nature of Chinese Philosophy. // *Intercultural Communication Studies XVII*. 2008. No. 2. Pp. 31-43.
20. Budds D. The Design Story behind 10 of Muji's best ideas. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://archive.curbed.com/2018/3/28/17168040/muji-designer-naoto-fukasawa-book>
21. Imitating Nature. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.cooperhewitt.org/2016/02/28/imitating-nature/>
22. Малявин В. *Пространство в китайской цивилизации*. М.: Феория, 2014.
23. 藝術家董陽孜: 一個人一枝筆, 抵抗時代的傾斜 [Художница Янцзы Дун: один человек, одна кисть: сопротивляясь тенденциям времени. // *Verse*. 2022. №. 5]. <https://www.verse.com.tw/article/20s-generation-yang-tze-tong> (На кит. яз.)
24. 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. [Мито Х. Руководство по дизайн-каллиграфии. Токио: Гурафикку-ся, 2021.] (На яп. яз.)

25. Генисаретский О. Философия проектности: Из истории проектной культуры второй половины XX в. М.: ЛЕНАНД, 2016.
26. Генисаретский О. Совершенный человек: пространственность и событийность перфективного праксиса. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://archipelag.ru/authors/genisaretsky?library=2693>
27. Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: V-A-C Press, 2020.
28. Синь 1. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%8C%201>
29. Murakawa H. Phenomenology of the Experience of Qigong: A Preliminary Research Design for the Intentional Bodily Practices: Dissertation Doctor of Philosophy, San Francisco: California Institute of Integral Studies, 2002.
30. Shi X. The aesthetic concept of YI 意 in Chinese Calligraphic creation. // Philosophy East and West. 2018. No. 68 (3). Pp. 871-86.
31. Kim T. Endless Forms & Possibilities – An Interview with Zhang Zhoujie. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://theartling.com/en/artzine/endless-forms-and-possibilities-an-interview-with-zhang-zhoujie/>
32. Zhoujie Zhang / EndlessForm: new forms of furniture in digital era. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.chinadesigncentre.com/works/zhoujie-zhang-endlessform-new-forms-of-furniture-in-digital-era.html>
33. ニッポンのデザイナー連続インタビュー(3) 吉岡徳仁 [Серия интервью с японскими дизайнерами: (3) Йосиока Токудзин]. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
https://openers.jp/design/design_features/16449 (На яп. яз.)
34. La Poltrona Memory di Tokujin Yoshioka. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://infissaper.it/magazine/la-poltrona-memory-di-tokujin-yoshioka-emozioni-in-alluminio/> (На ит. яз.)
35. Etherington R. Memory by Tokujin Yoshioka for Moroso. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.dezeen.com/2010/03/31/memory-by-tokujin-yoshioka-for-moroso/>
36. 许慎. 图解《说文解字》画说汉字. 北京: 北京联合出版, 2023. [Сюй Шэнь. Иллюстрированный "Шовэнь цзецзы": объяснение иероглифов с помощью картинок. Пекин: Beijing United Publishing, 2023.] (На кит. яз.)
37. Cheng Yi. The Yi River Commentary on the Book of Changes. Yale: Yale University Press.
38. 一场持续了25年的「想入非非」TOPYS专访何见平 ["Мечты", длившиеся 25 лет: интервью TOPYS с Хэ Цзяньпином]. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://m.topys.cn/article/31566> (На кит. яз.)
39. Puett M. The Ethics of Responding Properly: The Notion of Qing in Early Chinese Thought. // Love and Emotions in Traditional Chinese Literature. 2004. Pp. 37-68.

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 «Телесный подход» в дизайне: путь на Восток», представленной для публикации в журнале «Культура и искусство», является теоретическая концепция дизайна, получившая в дискуссиях теоретиков наименование «телесный подход». Соответственно, объектом рассмотрения выступает теория дизайна, которая изучается в аспекте влияния на неё философий и традиционных культур Китая и Японии, комплексно обозначенных метафорой «Восток». Рецензент отмечает, что в западной теории дизайна, стремящейся преодолеть свою шовинистическую

европоцентричность, в настоящее время является трендом «усеченное» понимание Востока, расширяющее средневековую ось дуальной оппозиции «Рим» – «Константинополь» до меридианного горизонта «Европа + США» – «Китай + Япония», исключая по неизвестным причинам из восточной оппозиции Западу Индию, страны Ближнего востока и Юго-Восточной Азии. Причиной тому, по всей вероятности, является определенным образом настроенная исследовательская оптика, основанная на теоретической рефлексии дизайна исключительно как европейского проекта модерна. В этом смысле обращение к китайским и японским практикам дизайна, имеющим тысячелетнюю историю, специфика которых находит отражение в иероглифической письменности, призвано существенным образом расширить теорию дизайна, значительно отстающую от практики. Поэтому, выбранный автором аспект синкретичного единства в телесном специфике мировоззрения, философии пространства, религии и творческой интенции дизайнеров Китая и Японии представляет особую теоретическую ценность.

Автор последовательно раскрывает специфику восточного понимания телесности, проектного «замышления» как телесного процесса ощущения пространства, а также «когнитивной метафоры», или образа-«сян», как «телесной» основы проектирования и проектно-творческой интенции «и» в философии и творчестве дизайнеров Китая и Японии. Аргументы автора подкреплены анализом специальной литературы и иллюстрациями дизайнерских решений, отражающих «телесный подход». В итоговом выводе, помимо логично вытекающих из приведенных доводов обобщений, автор высказывает и смелую гипотезу, «что “телесный подход” в дизайне может быть реализован не только и не столько через применение проектировщиком в новой проектной ситуации “гештальтов” предыдущего опыта (западная концепция), сколько через интуицию будущего, позволяющую ему создать продукт, в дальнейшем востребованный обществом (восточная концепция)». Безусловно, подобное предположение, как и любой прогноз, требует времени для эмпирического подтверждения. Но авторский подход, реализованный в представленной статье, представляет достаточной теоретических оснований для подобного утверждения.

Предмет исследования, таким образом, раскрыт автором на достаточной высоком теоретическом уровне, и представленная статья достойна публикации.

Методология исследования в силу особого положения теории дизайна опирается на обобщение эмпирических данных истории, социологии, психологии, эргономики, а также на синтез метатекстуального, иконического и компаративного аналитических приемов современного искусствоведения. Существенным в авторском подходе является принцип синкретизма философских и художественных практик, свойственный культурам рассматриваемых стран (Япония, Китай). Посредством целеполагания во введении автор раскрывает логику программы исследования, что существенно облегчает верификацию полученного им результата. Методически важным является сопоставление и сравнение «западной концепции» дизайна с «восточной», вскрывающее влияние восточного синкретизма на развитие европоцентричной теории дизайна. В целом программа исследования реализована в полном объеме. Выводы автора логично вытекают из представленных аргументов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет остротой продолжающейся теоретической дискуссии вокруг «телесного подхода» в дизайне. Однако, рецензент отмечает важность компаративистики культур Запада и Востока в условиях усиления влияния Востока на Запад, включая новейшие направления и подходы теории дизайна.

Научная новизна, выраженная как в экспликации в российский теоретический дискурс авторской подборки специальной литературы, так и хорошо аргументированные положения итогового вывода, заслуживает доверия и теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя две распространенные ошибки, чисто

оформительского характера, требуют исправления: 1) квадратные скобки со ссылками на источники «[]» являются частью предложения, поэтому их, как и отсылки к иллюстрациям «(Рисунок 9)» и др. следует ставить перед точкой, завершающей предложение, а не после нее; 2) после выделяемого отдельной строкой подзаголовка точка не ставится в письменном русском языке. Такие технические описки и редактор мог бы исправить без вреда для мысли автора, но редакционными условиями, они требуют внимания автора.

Структура статьи полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, оформлена без существенных нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и уместна; автор аргументировано вступает в дискуссию с коллегами, что, безусловно, усиливает научную ценность публикации.

Статья без всяких сомнений представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки стилистических погрешностей может быть опубликована.

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 ««Телесный подход» в дизайне: путь на Восток», в которой проведено культурологическое и философское осмысление данного направления дизайна.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на современную науку о дизайне все большее влияние оказывают концепции, пришедшие из когнитивистики, исследующей человеческое сознание и его процессы. В наибольшей степени сегодня оказывает влияние так называемый телесный подход (англ. "embodied cognition approach"), исходящий из того, что не наш мозг (как некий супер-орган) и не наше сознание (дух), а тело – как единство мозга, сознания, физической и культурно-исторической телесности – производит скорее спонтанные, чем закономерные изменения в окружающем мире.

Актуальность исследования обусловлена повсеместным распространением данного феномена и применением дизайна во многих сферах человеческой деятельности.

На основе анализа научной проработанности проблематики автор определяет некоторые трудности, с которыми сталкивается теоретическое осмысление «телесного подхода» в западной науке о дизайне. Данная ситуация в научном дискурсе осложняется, по мнению автора, тем, что американские исследователи развивают «телесный подход», опираясь на традицию американского прагматизма, акцентирующего внимание на личном опыте человека (Дж. Дьюи, У. Джеймс), а в отечественной науке о дизайне, наследующей традицию неоплатонизма, пока нет достаточного теоретико-философского основания для введения «телесного подхода». Автор обращается к опыту проектно-теоретической рефлексии восточных теоретиков и практиков дизайна, опирающихся на региональную философию, которая всегда ориентировалась на телесный опыт человека и очень рано выработала категориальный аппарат, позволяющий фиксировать полученный опыт.

Соответственно, цель статьи заключается в определении потенциала восточной традиции в построении теории «телесно-ориентированного» дизайна. Для достижения цели автор ставит следующие задачи: рассмотрение понятий, необходимых для построения такой

теории: «воплощенный образ» и «телесная проектная интенция»; описание специфики понимания телесности на Востоке; рассмотрение примеров из проектной практики современных азиатских дизайнеров.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили работы таких исследователей как М. Джонсон, К. Нуньес-Пачеко, С. Сфлиготти, Дж. Дитхельм, а также труд известного японского дизайнера-графика Кэнъя Хара «Дизайн дизайна» (2003), в которой автор призывает западных дизайнеров сменить их способ мышления и начать «мыслить» всем телом.

Основываясь на положениях К. Хара, автор раскрывает принципиальное различие телесного восприятия между западными и восточными дизайнерами: западный человек мыслит мозгом, обрабатывающим информацию пяти органов чувств, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам». Для восточных людей важную роль играет телесное ощущение «резонанса» с миром, то есть «мышление» телом. К физическому ощущению резонанса с миром сегодня стремятся восточные дизайнеры, поэтому они рассматривают создание проекта как спонтанный процесс, а форму – как открытую для проживаемых телом смыслов.

Автором описано содержание двух важнейших понятий необходимых, для развития теории «телесно-ориентированного» дизайна: «Воплощенный образ», который представляет собой спонтанно возникающую образно-схематическую структуру взаимодействия человека с окружающей средой. Воплощенный образ достраивается до проектного образа уже на ментальном уровне – при дальнейшем анализе требований к проекту оперирование проектным образом происходит, если воспользоваться термином Дж. Дитхельма, в «интенциональном поле», служащим дизайнеру своего рода «ментальным рабочим местом». «Телесная проектная интенция» есть направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром. Телесное интенционирование позволяет дизайнеру предвосхищать образ будущего, пока еще не оформившийся на уровне его проектного сознания.

Одним из фундаментальных понятий восточной философии автор определяет понятие «образа», отождествляя образ-«сян» с «концептуальной метафорой» М. Джонсона, поскольку, по его словам, образ устанавливается путем «проведения аналогии с телом», что позволяет человеку через собственный телесный и социальный опыт «понять и пережить остальную часть мира». Автор поясняет, как работают «воплощенные образы» на примере из области графического дизайна, а именно, на примере серии плакатов китайского дизайнера Цзяньпина Хэ, созданной им для организации, содействующей развитию восточной культуры и искусств (Asian Culture and Arts Development Alliance), совместно с тайваньским каллиграфом-женщиной Янцзы.

В целях раскрытия не только образно-схематических структур взаимодействия человека с окружающей средой как телесной основы проектирования, но и самого намерения к преобразованию действительности автор обращается к другому, не менее важному, понятию традиционной китайской философии, творческая интенция «и», позволяющему лучше понять специфику формирующегося на наших глазах восточного проектного мышления. В русле восточной традицией, что проектное замышление не сводится к воспроизведению дизайнером «гештальтов» его предыдущего опыта, а возникает, прежде всего, как аналогия между становлением познанного мира и становлением человека, то есть проживается дизайнером как вспышка вдохновения в результате его резонирования с миром.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

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 различных подходов к изучению природы феномена дизайна как имманентной составляющей человеческого бытия 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 также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 39 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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.