

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С. «Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна //

Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.69632 EDN: FGGEJJ URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69632

«Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна

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:

10.7256/2454-0625.2024.12.69632

EDN:

FGGEJJ

Дата направления статьи в редакцию:

19-01-2024

Аннотация: Актуальность исследования обосновывается необходимостью развития телесного самосознания будущих дизайнеров. Проблема исследования заключается в несколько упрощенном восприятии телесного опыта западными дизайнерами, поскольку на Западе в приоритете оказывается развитие концептуального мышления. В ходе исследования автор выдвигает гипотезу о том, что развитию телесного самосознания дизайнеров могут способствовать занятия восточной каллиграфией, поскольку каллиграфия является продуктом укорененного в восточной традиции «телесно-ориентированного» мышления. По его мнению, наибольший интерес представляет авангардная каллиграфия, стремящаяся выразить смысловое содержание знаков с помощью художественных приемов, то есть наиболее универсальным способом. Более конкретно, речь идет о формировании такого типа мышления, когда дизайнер «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным. Методологическую основу

исследования составляют историко-описательный и историко-сравнительный методы, обобщение и концептуализация. Автор исследования рассматривает «телесно-ориентированный» дизайн в контексте средового подхода, но предлагает перейти от укорененного на Западе противопоставления человека и среды к пониманию их отношений как взаимопорождающих и даже «единотелесных». Автор анализирует первые попытки разработать «телесно-ориентированную» пропедевтику в Баухаузе и приходит к выводу, что опора на телесный опыт преподавателей базового курса служила сугубо теоретическим задачам (например, выделению типов силовых структур природных форм или «нотной» записи чувств), что, в конечном счете, демонстрировало приоритет концептуального мышления над мышлением «телесно-ориентированным». В обратном направлении двигались и движутся восточные каллиграфы-авангардисты, переходя от лингвистического значения знака к его «воплощенному» смысловому содержанию. Поскольку они опираются, прежде всего, на телесное сознание, пространство в каллиграфии символизирует единое мировое «тело» (в то время как пространство в европейской живописи – это, в значительной степени, пространство линейного движения ума). Пустое пространство каллиграфического произведения наполняется ощущениями и воплощенными смыслами. Автор исследования приходит к выводу, что в пропедевтическом плане внимание именно к этому пустому пространству может позволить дизайнеру начать думать не только концептуально, но и, в подлинном смысле, телесно.

Ключевые слова:

пропедевтика, базовый курс, авангардная каллиграфия, Юкэй Тэсима, Цзыбинь Дун, средовой подход, телесно-ориентированное мышление, телесно-ориентированный дизайн, Наото Фукасава, концепция Воплощения

Дизайнеры и архитекторы сегодня часто говорят о необходимости связывать разум и тело, идею и феномен, поскольку проектная идея, реализованная в конкретной предметно-пространственной среде проживается «не концептуально, но телесно» [\[1\]](#). Однако, по справедливому замечанию медиафилософа В. В. Савчука, «навык "восприятия всем телом" у современного человека либо утрачивается, либо не развит вовсе» [\[2, с. 348\]](#).

Первые попытки связать разум и тело в процессе проектного творчества предпринимались еще в Баухаузе, однако, фокус постепенно сместился в сторону сугубо «осозательной педагогики» [\[3\]](#). Вновь стремление к возвращению единства разума и тела появилось в рамках так называемого «средового подхода». Так, в Сенежской студии проектирование начиналось с «вживания в проектную ситуацию». Правда, оно требовало от проектировщика, прежде всего, художественного видения. Позднее свою внехудожественную «теорию вчувствования» предложил финский архитектор Ю. Палласмаа, снова отдав предпочтение прикосновению [\[4\]](#). Тем не менее, «телесно-ориентированное» проектирование до сих пор недостаточно концептуализировано. Однако, на наш взгляд, основная проблема заключается в том, что западные дизайнеры в принципе понимают телесный опыт несколько упрощенно.

Показательно, что в западных дизайн-исследованиях тело рассматривается как «центральная материальность переживания» [\[5, с. 46\]](#), то есть внимание исследователей акцентируется на пяти органах чувств и том перцептивном образе, который возникает с

их помощью в голове. Критикуя такое понимание тела западными теоретиками и практиками дизайна, известный японский дизайнер Кэнъя Хара подчеркивает, что восточные дизайнеры, напротив, мыслят все тело как единый «мозг» [6, с. 64-65]. Эта традиция реализуется, например, в искусстве восточной каллиграфии, где произведение прописывается, а затем «воспринимается зрителем не только глазами, но и всем телом» [7, с. 121].

В рамках статьи мы попробуем показать, что значит «воспринимать всем телом», с точки зрения «восточного подхода», и каким образом этот навык может формироваться в пропедевтическом курсе для будущих дизайнеров. Для этого мы обратимся к трудам философов-востоковедов, объясняющих специфику восточного мировоззрения для западной аудитории (Юк Хуэй, В. В. Малявин), поскольку на Востоке отношение между человеком и средой воспринимается не просто как субъект-объектное или даже субъект-субъектное, а как взаимопорождающее.

В ходе исследования мы выдвигаем предположение, что пропедевтическую функцию в плане развития телесного самосознания дизайнера могут выполнять упражнения на основе образцов авангардной восточной каллиграфии (прежде всего, мы выделяем работы крупнейшего в этом направлении японского каллиграфа XX в. Юкэя Тэсими). Мы аргументируем свою позицию тем, что, как и в классической каллиграфии, в них реализуется модель пространства-времени, изначально порожденная телесным сознанием (то есть с центром и периферией), но при этом в них почти отсутствуют ограничения.

С помощью линий пишущий ухватывает внутренний кинестетический рисунок окружающих вещей в их динамической взаимосвязи друг с другом. В перспективе дизайн-образования это может способствовать формированию такого типа мышления, когда проектировщик «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным.

Исторически наша позиция наиболее близка взглядам основателя Сенежской студии Е. А. Розенблюма, который считал, что развитое эстетическое чувство художника-дизайнера позволяет ему «предвидеть будущие изменения как материальных, так и духовных потребностей человека» «по едва еще заметным, разрозненным признакам» [8, с. 104]. Однако в Сенежской студии пропедевтический курс растворился в практике проектирования и «тем самым перестал быть пропедевтикой, превратившись в средство решения конкретной проектной задачи» [9, с. 43], – поэтому в пропедевтическом плане мы будем опираться на опыт Баухауза (прежде всего, на феноменологические интерпретации идей П. Клее и В. Кандинского отечественными философами В. А. Подорогой и А. В. Ямпольской).

1 . К концепции «телесно-ориентированного» проектирования в контексте восточного понимания «телесности»

1) От средового подхода к «телесно-ориентированному»

В Сенежской студии под проектированием понималось «решение конфликта между содержанием формы изделия, рассматриваемого как элемент предметной среды, с одной стороны, и содержанием формы как выразителя функциональной сущности вещи – с другой» [10, с. 16]. Насколько мы можем судить, также существовало противоречие между человеком и средой, и задача дизайнера заключалась как раз в том, чтобы «усмирить» среду.

Для решения этого конфликта участники семинаров «использовали всю сумму средств построения художественной формы, выработанных историей развития изобразительного искусства» (неслучайно они называли свою деятельность «станковым проектированием»). Если существующих художественных средств для решения конфликта оказывалось недостаточно, они создавали новые средства – «новые композиционные закономерности и новые колористические конструкции» [9, с. 43]. Например, «понятные лишь инженерам, конструкторам, техникам, далекие от быта станки и агрегаты как бы "укрошались" искусством в этих живописно-проектных поисковых изображениях, представляющих машину сразу с нескольких точек зрения», то есть делающих ее более удобной для восприятия человеком [9, с. 41].

Сенежская студия была первой школой средового проектирования в нашей стране. В дальнейшем понимание средового подхода несколько поменялось: насколько мы можем судить, если в советское время метафора конфликта для определения отношения человека со средой была созвучна диалектической логике «единства и борьбы противоположностей», то в постсоветской «науке» о дизайне акцент сместился в сторону «единства». Под дизайном стали понимать проектную деятельность «по формированию гармоничной предметной среды» [11, с. 26].

Показательно, что в словарь-справочник под редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко, выпущенный кафедрой Дизайна архитектурной среды МАРХИ в 2004 г., был включен также термин «гармонизация формы», под которым понималось «стройное, не вызывающее отрицательных ощущений, согласованное сочетание элементов, образующее целостное произведение дизайнерского искусства» [11, с. 25]. Обратим внимание, что в определении речь шла о неком [телесном] ощущении гармонии, хотя впоследствии авторами этот момент никак не комментировался. Проблема заключается в том, что в отечественной «науке» о дизайне в принципе не принято обращаться к телесному опыту.

На необходимость развития «телесно-ориентированного» подхода в отечественном дизайне, на наш взгляд, указывают до сих пор не потерявшие своей актуальности слова японского дизайнера Киохару Фудзимото, опубликованные в одном из выпусков журнала «Техническая эстетика» в начале 1990-х гг. Он говорил, что в эскизах у советских дизайнеров все прекрасно, но «когда мы смотрим то же изделие в готовом виде, тогда и обнаруживаются все огрехи», а именно: «отсутствует нюансная проработка», не уделено внимание свойствам материалов, а также есть невнимание к отдельным деталям [12, с. 25]. И несмотря на то, что Киохару Фудзимото связывал эти проблемы с недостаточной развитостью технологий в советской России, мы полагаем, что, на самом деле, существовала необходимость смены самой методологической «парадигмы», в рамках которой среда рассматривалась как «объект» человеческого воздействия, пусть и мягкого, или «слабого».

2) Восточное понимание «телесности» как более созвучное установкам «телесно-ориентированного» подхода

На первый взгляд, «телесно-ориентированному» подходу больше соответствует отношение к среде как к другому «субъекту», которое характерно, например, для западных архитекторов-феноменологов (неслучайно норвежский архитектор К. Норберг-Шульц использует метафору «духа места», или «гения места», говоря об уникальности атмосферы конкретной локальности). Проблема заключается в том, что субъект-

субъектное отношение человека и среды все равно предполагает их противопоставление (отсюда, например, – эротизация архитектуры А. Перес-Гомесом). На наш взгляд, это противопоставление оборачивается предубеждением против того, что продукт дизайна может ощущаться как продолжение человеческого тела.

В этом отношении, более продуктивным оказывается «восточный подход», опирающийся на иное понимание телесности, при котором «мастер-виртуоз может "сливаться" со своим инструментом или материалом и вовсе не замечать их, как мы не замечаем своего тела» [\[13\]](#).

Стремясь объяснить западному читателю, в чем заключается специфика восточного понимания телесности, отечественный синолог В. В. Малявин обращается к понятию «плоти мира» французского философа М. Мерло-Понти, или «текстуре, которая одинаково присуща видимому миру и видимому телу» как характеристика всех видимых (ощущаемых) вещей [\[14\]](#). Однако он критикует использование слова «плоть», поскольку, по его словам, оно «объективно указывает на христианский контекст» [\[13\]](#).

Насколько мы можем судить, речь идет о том, что слово «плоть» подчеркивает плотную, то есть материальную, «текстурную» сторону мира, в то время как для китайцев тело всегда пустотно, а потому человек и мир представляют собой целостность сродни монаде Лейбница, все точки которой сообщительны и проникают друг друга [\[13\]](#).

Попробуем более четко показать специфику западного и восточного понимания телесности с помощью сопоставления наиболее «чистых» примеров – произведений современного искусства.

В качестве одного из примеров обратимся к работе отечественного художника В. Лукки, в работах которого (Рисунок 1) медиафилософ В. В. Савчук видит «смутное сопротивление дигитальному наступлению, как дереализирующему весомость предметов, так и подвешивающему среду в неопределенности» [\[15, с. 171\]](#). В. Лукка делает поверхность картины рельефной, притом не только за счет густого мазка: он прикрепляет к холсту бытовые предметы (например, жестяные банки, листы железа или одежду), выводит холст за раму, использует монтажную пену и пр. «Тело» картины у художника всегда изранено и поругано, поэтому оно рождает у зрителя ощущение физических страданий: художник «всматривается в ее раны, иногда с азартом естествоиспытателя раня еще глубже, словно желая вывести границы сопротивления боли, а иногда – здесь каприз художника – врачует их как садовник, цементирующий дупла деревьев и забивающий их кровельным железом» [\[15, с. 166\]](#).

Несмотря на материальность, тяжеловесность картин В. Лукки в них нет четких изображений: по словам В. В. Савчука, художник отказывается от «непосредственности видимого», чтобы «начать видеть невидимое», то есть начать видеть «само условие видения» (В. В. Савчук поясняет свою мысль, цитируя Лао-Цзы: «Все показать – значит все скрыть») [\[15, с. 157\]](#). Мы бы сказали, что в работах В. Лукки запечатлевается сам опыт смотрения, притом смотрения, омраченного личными – физически ощутимыми – переживаниями.

Определенное сходство воспроизведения собственного телесного опыта мы встречаем у одного из крупнейших японских каллиграфов XX в. Ю. Тэсимы (1901–1987). Наибольшую известность в свое время получила его работа «Обвал», отобранная для биеналле искусства в г. Сан-Паулу (1957) (Рисунок 2). Манера написания иероглифов с набрызгом

поверх серых линий рождает ощущение облаков пыли от разрушающихся на глазах зрителя домов от взрывов авиабомб во время Второй мировой войны. Структурная крепость знаков ассоциируется с бетонными конструкциями домов и символизирует здесь волевой напор, который, собственно, и приводит к этому разрушению [16, с. 173].

На наш взгляд, к этому произведению Ю. Тэсима можно отнести слова В. В. Савчука, сказанные им по поводу картин В. Лукки, – «деструктивная по форме и глубоко созидательная» – с той разницей, что В. Лукка не ищет гармонии, его произведения глубоко драматичны (даже те, которые выходят условно лирическими), в то время как в произведении «Обвал» возникает ощущение примирения человека со своей судьбой благодаря яркой вспышке «света» в центре листа, можно сказать, оно запечатлевает момент обретения автором ощущения внутренней неразделимости с миром.



Рис. 1. В. Лукка, «Аппиева дорога» (100 × 90 см) Рис. 2. Ю. Тэсима, «Обвал» (69 × 140 см)

[Abramova

Gallery. [「光の律動。書人手島右卿の軌跡」.墨, 2001. N

[https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-](https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-valerij/appieva-doroga.html) P. 4.]

[valerij/appieva-doroga.html](https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-valerij/appieva-doroga.html)]

Добавим к сказанному, что Юкэй Тэсима прославился в свое время использованием серых оттенков туши. Интересный комментарий к серому цвету дает крупнейший японский промышленный дизайнер Наото Фукасава. По его словам, серый цвет позволяет связывать не гармонирующие цвета. Он добавляет: «...было бы лучше сказать, что он [серый] способствует нейтрализации, а не гармонии» [17, с. 15]. Можно сказать, что серый выполняет функцию «промежуточного пространства» (вспомним «серое промежуточное пространство» архитектора Кисё Курокавы), которое создает «паузу», позволяющую зрителю ощутить связность всего со всем в этом мире.

Примечательно, что сам Наото Фукасава шесть лет назад обозначил свой проектный подход словом “embodiment” (англ. «[телесное] воплощение»), провозгласив целью «воплощенного» проектирования создание объектов, которые «сразу кажутся естественными и неизбежными» (то есть мир ощущается им как единое «тело»). Для японского дизайнера, объект проектирования всегда является «живым»: по его словам, контурная линия объекта, изменяющаяся в процессе перемещения его самого или перемещения вокруг него зрителя, показывает его меняющееся «выражение лица» (англ. “countenance”) [17, с. 13]. Согласно Наото Фукасава, интуитивно потребитель всегда реагирует именно на скрытое «выражение лица» продукта, поэтому японскому дизайнеру требуется создание множества экспериментальных образцов, чтобы проявить через конечный продукт конкретный «воплощенный» образ.

В пропедевтическом плане первые попытки научить будущих дизайнеров думать телесно предпринимались уже в Баухаузе, однако, на раннем этапе в преподавании было много мистики (вспомнить хотя бы метод очищения кожи с помощью натирания ее золой и дальнейшего прокалывания иглами, который практиковали члены студенческого

кружка, организованного Г. Луче и Й. Иттенем). Тем не менее, преподаватели Баухауза точно почувствовали нависшую угрозу отчуждения человека от собственного телесного опыта в связи с появлением массового производства и фордистского разделения труда.

2. В поиске «восточного подхода» к «телесно-ориентированной» пропедевтике

1) Первые попытки развития «телесно-ориентированной» пропедевтики в Баухаузе

Послевоенный скептицизм по отношению к рациональному постижению действительности оказал влияние на педагогику раннего Баухауза, которая строилась на интуитивном подходе его преподавателей. В наиболее чистом виде интуитивный подход реализовывался в рамках пропедевтического курса, призванного познакомить студентов с универсальным языком абстрактного искусства, являющегося, в свою очередь, инструментом «одухотворения» ремесел. В рамках курса визуальный опыт художников связывался с тактильным опытом ремесленников.

Один из преподавателей пропедевтического курса Й. Альберс писал: «Тактильность плетения, структурированного ритмическими связями между основой и утком, формирует мышление и не делает различий между прикосновением, пониманием и познанием». Методы работы Й. Альберса с материалом включали прикосновение, разрывание, наложение и склеивание [\[3\]](#). Материал необходимо было почувствовать, поскольку его свойства влияли на композицию в целом.

Гораздо тоньше, на наш взгляд, телесный опыт понимал П. Клее, который вел пропедевтический курс в раннем Баухаузе. Его интересовала не просто тактильность, а условная репрезентация «возможного бытия» вещей на основе трансформации уже имеющегося перцептивного опыта (вероятно, это была попытка «одухотворения» мира через запечатление тонкими, как будто не имеющими веса, линиями его трансформировавшихся образов). В. А. Подорога показывает творческий процесс П. Клее следующим образом: «Нечто теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг, обрывается или, напротив, скользит» [\[18, с. 198\]](#). Не случайно П. Клее создал целый словарь линий (линии активные, пассивные, посредствующие), конфигурация которых определяется средой [\[18, с. 194\]](#).

По мнению В. А. Подороги, наилучшим образом художественную позицию П. Клее характеризует его произведение «Канатный плясун» (1923), в котором канатоходец удерживает равновесие с помощью шеста [\[18, с. 199\]](#) (Рисунок 3). Можно сказать, что он проявляет «волю к равновесию», «отрицая статику земной гравитации», стремится найти скрытый баланс в мире, кажущемся окружающим абсолютным хаосом. Однако для нас здесь важнее всего то, что изображение канатного плясуна с шестом отсылает зрителя к телесному опыту равновесия.

П. Клее всматривается в окружающий мир, чтобы понять его силовую структуру. Например, в своих учебных заметках он пишет: «Несмотря на примитивную малость, семя [растения] – это высоко заряженный энергетический центр. В нем заключен определенный толчок к получению четко выраженных разнообразных результатов. Из одного получается фиалка, из другого – подсолнух (то есть речь идет о платоновских эйдосах)...». «Энергия» семени направляется вниз, чтобы укорениться в земле, и затем вверх, чтобы начался рост [\[19\]](#). С другой стороны, степень энергичности движения линий прожилок листа определяет характер его контура: «Чем острее лучи [прожилок] выходят наружу, как у клена или платана, тем острее углы пограничной линии [контура]» [\[20\]](#) (Рисунок 4).

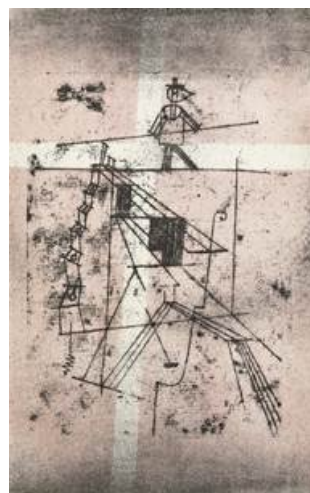


Рис. 3. П. Клее, «Канатный плясун» (1923)

[Buffalo AKG Art Museum.
<https://buffaloakg.org/artworks/p194915-seilt%C3%A4nzer-tightrope-walker>]



Рис. 4. Схема П. Клее, связывающая энергичное движение линий прожилок листа с пассивной линией его контура (1923)

[Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form- und Gestaltungslehre.

<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/>

ZPK/BG/2012/02/06/012/]

Многообразие перцептивных данных без отсылок к конкретным предметам фиксируют также работы В. Кандинского. Поясняя понимание его творчества французским феноменологом М. Анри, А. В. Ямпольская указывает, что оно невозможно без нашего обращения к телесному опыту: мы воспринимаем фрагмент полотна не как объективно красный, а как красный, который нас пугает или радует [21, с. 112].

Сам В. Кандинский пишет о внутреннем звучании живописи, сравнивая ее со звучащим словом, рождающим в голове слышащего «абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в "сердце" вибрацию» [22, с. 46]. Другими словами, В. Кандинский пытается связать знак с его проживаемым телом содержанием.

Не случайно, представляя графическую схему прыжка танцовщицы Палукки, В. Кандинский выделяет точками кончики пальцев ее рук (но не пальцы ног) как наиболее визуально активные (Рисунок 5). Можно сказать, что художник передает кинестетический опыт движения тела человека через графическую композицию. Он пишет: «Современный танцор двигается на подиуме по определенно-точным линиям, привлекая их как существенный элемент композиции» [22, с. 291]. При этом речь идет не о каких-то абстрактных линиях, а о линиях содержательных, предназначенных для того, чтобы задеть душевные струны зрителя. Эти линии способны выражать «взлеты и падения, напряжение и его спад» [22, с. 293]. Они превращают композицию в «нотно-звуковую» запись чувств, принадлежащих зрителю настолько же, насколько они принадлежат миру.



Рис. 5. В. Кандинский, графическая схема прыжка танцовщицы Палукки (1926).

[Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2001, с. 228]

Сходным путем шел Юкэй Тэсима, сохраняя читаемость знаков при выражении через них «воплощенных» смыслов. Но если В. Кандинский вынужден был придумывать свои композиции-иероглифы и в этом видел свою основную задачу (впрочем, как и П. Клее), то Юкэй Тэсима использовал уже существующие иероглифы, но придавал им живописное ощущение работы с натурой. Можно сказать, что оба художника шли по одной дороге, но в противоположных направлениях: в одном случае происходил переход от перцептивного образа к аналитической структуре (что свидетельствует о приоритете концептуального мышления над «телесно-ориентированным»), а в другом – от лингвистического значения знака к его «воплощенному» смысловому содержанию.

2) Пропедевтический потенциал восточной каллиграфии

Еще в середине 1960-х гг. западные проектировщики-преподаватели задавались вопросом о том, нужен ли в дизайнерский вузах базовый курс, введенный со времен Баухауза – не создает ли он «платоническую изоляцию», разрушая «строительство моста» с реальным проектированием [\[23, с. 35\]](#).

Сегодня мы видим стремительное развитие дизайна на Востоке, где дизайнерская пропедевтика с ее «платонической изоляцией» не могла бы даже возникнуть. Примечательно, например, что на вопрос, какой вклад восточное мышление могло бы внести в мировой дизайн, греческий теоретик и практик дизайна К. Терзидис, преподающий в одном из китайских университетов, отвечает, что преимуществом восточных дизайнеров является как раз то, что они меньше теоретизируют, а если и теоретизируют то только по поводу уже созданных продуктов [\[24, с. 28\]](#).

Вероятно, для восточных дизайнеров отказ от теоретической нагруженности проектов в пользу телесного опыта может и должен рассматриваться как конкурентное преимущество, поскольку обуславливает региональную идентичность «восточного дизайна». Однако в России дизайн начинался именно с теоретических разработок. Можно сказать, что пропедевтика как платоническая «абстракция» превращала художественное творчество в «науку».

Другой вопрос, какая дизайнерская пропедевтика актуальна сегодня. Ведь, например, введение салфеток Серпинского и кривых Пеано в базовый курс Ульмской школы в 1955-м г., а затем обсуждение перехода к параметрическим структурам в рамках курса в 1965 г. было ответом на стремительное развитие технологий после Второй мировой войны. Нельзя сказать, что сегодня, с точки зрения пропедевтических задач, математические структуры уже не актуальны, но нам представляется более важным обратить внимание на однобокость европоцентричного дизайнерского образования.

Считается, что наиболее наглядно различия в культуре проявляются в особом восприятии пространства и времени ее носителями. Согласно Юку Хуэю, на Западе пространство с античности было принято представлять геометрически. Оно должно было очерчиваться, чтобы иметь опору для памяти. При этом в процессе начертания «шаг за шагом поддерживался логический ход временного потока, то есть разума, который мыслит» [\[25, с. 191\]](#).

Неслучайно, например, американский архитектор-феноменолог С. Холл, вводя понятие «параллакса», характеризующее ощущаемое изменение пространства, имеет в виду, прежде всего, изменение видовой точки в результате перемещения человека в пространстве (а не изменение «выражений лиц» отдельных предметов, формирующих пространство, как Наото Фукасава). Архитектор пишет: «Если вы повернете голову, отведете взгляд или повернетесь в другую сторону, то увидите другое, только что раскрывшееся пространство. И эта возможность у вас появилась только потому, что вы совершили движение» [\[1, с. 74\]](#).

Основной характеристикой пространственно-временного континуума на Востоке является его «срединность» (поэтому, например, структурированное пространство в Китае «чаще всего обозначалось как "шесть полюсов": четыре стороны света, зенит и надир») [\[26, с. 9\]](#). В. В. Малявин поясняет: «Понятие срединности отлично выражает центральную для восточной метафизики идею недualityности бытия: середина не существует отдельно от вещей, но и не тождественна им, она вполне реальна или, по-китайски, имеет "тело", но это тело – пустое» [\[26, с. 10\]](#).

Речь идет не об абстрактной вычисляемой середине, а, скорее, об ощущении срединности как скрытого качества мира и, одновременно, как внутреннего состояния [в теле]. Не случайно Юк Хуэй расширяет идею П. Клее, заключающуюся в том, чтобы «искусство не воспроизводило видимое, а делало видимым», до того, чтобы искусство делало невидимое «ощутимым» ("sensible") [\[27, с. 133\]](#).

Переход из невидимого в ощущаемое Юк Хуэй обозначает словом «сюань» 玄 (кит. «сокровенный») [\[27, с. 161\]](#), с помощью которого в первой главе Дао-дэ цина раскрывается принцип наработки человеком тонкой телесной чувствительности: «В сокровенном есть еще сокровенность: вот откуда исходит все утонченное» (пер. В. В. Малявина). «Сюань» также обозначает черно-красный, а, вернее, фиолетовый цвет (древние китайцы считали, что фиолетовый цвет образуется смешением черного и красного цветов [\[26\]](#)) – неслучайно в «Тысячесловии» «сюань» является характеристикой Неба.

Именно «сюань», по Юку Хуэю, порождает «десять тысяч вещей», единство которых, собственно, и обеспечивается установлением их «срединности», или в китайской традиции соответствием Дао. Традиционно считается, что само по себе Дао изобразить невозможно, но благодаря штрихам туши его можно почувствовать («срезонировать» с ним) в пустом пространстве картины или каллиграфического произведения.

Для западного читателя этот момент Юк Хуэй поясняет, используя метафору «резонансных точек» французского философа Г. Симондона. В своей статье о способе существования технических объектов (1958) Г. Симондон писал: «Маяк на краю рифа с видом на море прекрасен, потому что он вставлен в ключевую точку географического и человеческого мира» [\[28, с. 13\]](#). Для Г. Симондона красота не определяется числом и

мерой, она связывается, скорее, с уместностью.

На наш взгляд, пример, приведенный Г. Симондоном, позволяет лучше понять слова Наото Фукасава, когда он говорит о том, что создает форму, которой уже «есть место», потому что она заложена в поведении людей. Можно сказать, что Наото Фукасава проектирует, сосредотачивая внимание не на самих объектах, а на «пустоте» между ними, на их «[потенциальном] месте в динамичной экосистеме людей, мест и вещей» [17, с. 9] (поэтому он не предлагает заказчикам несколько вариантов проектных решений, останавливаясь на единственно уместном решении). Соответственно, его интересует не тип силовой структуры конкретной формы, не заложенная в нее «нотная» запись чувств, а только тот кинестетический образ формы, который делает ее моментально узнаваемой для любого человека и определяет ее «выражение лица».

Ухватить характерные движения объектов в моменте, чтобы раскрыть телесно проживаемое содержание знака, стремится в своих каллиграфических произведениях Юкэй Тэсима. В качестве примера можно привести произведение «Ласточка» (1960), в котором мастер с помощью линии и активного пустого пространства листа передает ощущение полета птицы и, одновременно, физическое ощущение тишины [16] (Рисунок 6). Есть ощущение, что произведение написано с натуры.

В пропедевтическом плане в этой работе для нас важен момент «резонанса» – когда в процессе написания мастером конкретного иероглифа на листе неожиданно проступил скрытый образ полета птицы. С другой стороны, нам важен «эффект линзы» (сферического пустого пространства), заложенный в написании знака, поскольку он показывает альтернативное западному «пространство мыслеобраза».



Рис. 6. Юкэй Тэсима, Рис. 7. Цзыбинь Дун, «Мастер туши» (т. е. «Ласточка» (70 × 51 см) «образованный человек») (69 × 68 см)

[田宮文平.“時代とともに見る。 [“《艺展中国》专访名家顿子斌书画作品展” “手島右卿の書業”。墨, 2001. https://www.sohu.com/a/224799892_100058125] No. 150. Pp. 6-29, P. 21.]

Добавим к сказанному, что если японцы, представляя универсум «телом Будды, обнаруживающимся в телах конкретных людей», акцентируют внимание на «конкретном телесном действии» [29], то для китайцев важна ориентация тела по сторонам света. Она заложена уже в древнейших пространственных матрицах Китая – так называемых магических квадратах Хэту (Карта из желтой реки) и Лошу (Письмена из реки Ло) [26, с. 11].

Отметим, что Хэту считался [космическим] телом-«ти» (хотя в нашей традиции мы бы, скорее, сказали «душой»), а Лошу – его применением-«юн» (хотя мы бы, наоборот, сказали «телом»). Если проводить параллель с каллиграфически написанным иероглифом, его подлинным «телом» придется считать внутреннее пустое пространство знака, а сами линии – только «применением» этой пустоты (традиционно линии символизируют физическое тело человека, поэтому в китайской каллиграфии для их оценки принято использовать анатомические термины: «кости», «жилы», «мышцы» и пр.).

Воспользуемся образом Юка Хуэя, исследующего механизм традиционной китайской логики: можно сказать, что линии знака соотносятся с его пустотой как волны и море. Отметим, что «море» следует понимать здесь как нечто неизменяемое во времени, «ткань бытия», имеющую «идеальную» структуру (визуально ее отображает разметка прописей для каллиграфии в виде девяти квадратов). «Волны» каллиграфически написанного иероглифа, напротив, символизируют преемственность перемен во времени, поэтому их рисунок (или, точнее, «узор») лишь отдаленно соотносится с линиями разметки листа. Тем не менее, одним из важнейших критериев оценки каллиграфически написанного иероглифа является наличие у него структурной силы, как бы возвращающей его к идеальной структуре пустотного «тела» (поэтому, например, современный тайваньский каллиграф Цзыбинь Дун, несмотря почти на полную дематериализацию знаков в своих работах обязательно сохраняет их квадратную структуру (Рисунок 7)).

Осознавая традиционный интерес китайцев к структурной упорядоченности мира, мы можем понять, например, почему Чжоуцзе Чжан использует сетчатые структуры в своих проектах, а более широко – почему его интересуют «эволюционные структуры». Можно сказать, что китайский дизайнер «ассоциирует цифровой дизайн с природой», используя цифровые технологии «для создания и имитации правил естественной эволюции» [\[24, с. 52\]](#). Чжоуцзе Чжан проектирует не отдельные вещи, а сам процесс проектирования, нащупывая путь к массовой кастомизации.

Вывод

На Востоке «воспринимать всем телом» значит пронизывать мир внутренним взором. Не случайно конфуцианский философ IV в. до н.э. Мэн-цзы считал, что «сердце мыслит мир в целом как единое всеобъемлющее тело, а внешние органы чувств воспринимают лишь отдельные мелкие тела (вещи)» [\[30\]](#). Другими словами, подлинный контакт с миром возможен только на уровне телесного сознания, в то время как восприятие пятью органами чувств дает лишь понимание внешней стороны вещей.

Традиционно развитие телесного самосознания происходит, прежде всего, во время созерцания пустоты и ее проживания в произведениях живописи и каллиграфии. Гонконгский философ Юк Хуэй прямо пишет, что телесная интуиция задействуется в «басё» (яп. «место»), или месте абсолютного небытия, в котором «трансцендентность превращается в имманентность» [\[27, с. 263\]](#).

Для нас важно то, что пустота в каллиграфии наполнена ощущениями и воплощенными смыслами, поскольку символизирует единое мировое «тело» (в то время как пространство в европейской живописи – это, в значительной степени, пространство линейного движения ума). Поэтому мы полагаем, что пристальное внимание к воплощенным качествам пустоты в образцах восточной каллиграфии может позволить дизайнеру начать думать не только концептуально, но и, в подлинном смысле, телесно.

Библиография

1. Невлютов М. Феноменологические основания архитектуры Стивена Холла. // ACADEMIA. Архитектура и строительство. 2015. № 4. С. 69-76.
2. Савчук В. Топологическая рефлексия. М.: Канон + РООИ «Реа-билитация», 2012.
3. Bittner R. Toward a Tangible Pedagogy – Dimensions of Tactility at the Bauhaus // Bauhaus imaginista. 2019. No 1. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6019/towards-a-tangible-pedagogy>
4. Кияненко К. Юхани Палласмаа о геометрии чувств, чувстве дома и силе «слабой» архитектуры. // Архитектурный вестник. 2008. № 4. С. 160-5.
5. Núñez Pacheco C. Designing for Aesthetic Experiences from the Body and Felt-Sense: Thesis ... Doctor of Philosophy. Sydney: University of Sydney, 2017.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [ХараК. Дизайндизайна. Токио: Иванами сётэн, 2018] (На яп. яз.)
7. Белозерова В. Искусство китайской каллиграфии. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007.
8. Жердев Е. Концепции художественной целостности в творчестве Е. А. Розенблюма. // ДИЗАЙН РЕВЮ. 2019. № 1-4. С. 101-106.
9. Черникова О. Студия на новом этапе. // Сенежская студия. М.: TATLIN, 2019. С. 42-4.
10. Шапошникова Е. Сенежский семинар. // Сенежская студия. М.: TATLIN, 2019. С. 13-16.
11. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник. / Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004.
12. Наш дизайн не нашими глазами. // Техническая эстетика. 1991. № 5. С. 24-25.
13. Малявин В. О телесном сознании. // Средоточие. Дата обращения январь 15, 2024. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
14. Реутов А. Визуальная феноменология М. Мерло-Понти. // Вестник Пермского университета. 2017. № 4 (32). С. 520-527.
15. Савчук В. Первичность живописи. Скрытый источник удовольствий в эпоху дефицита подлинности. // EINAИ: Философия. Религия. Культура. 2016. Т. 5. № 1-2 (9-10). С. 150-171.
16. Филоненко Н., Третьякова М. Каллиграфия «зримых образов»: произведения Юкэя Тэсимы. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2022. Т. 12 (1). С. 164-79.
17. Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. London, New York: Phaidon press, 2018.
18. Подорога В. Точка-в-хаосе. Пауль Клее как тополог. // Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992–1994 гг. М.: AdMarginem, 1995. С. 181–207.
19. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Дата обращения январь 15, 2024. BG 1.2/7 <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/007/> (На нем. яз.)
20. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Дата обращения январь 15, 2024. BG 1.2/6 <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/006/> (На нем. яз.)
21. Ямпольская А. Революция в искусстве: эстетическая теория Кандинского в интерпретациях Мишеля Анри и Анри Мальдине. // EINAИ: философия. Религия. Культура. 2016. Т. 5. № 1-2 (9-10). С. 107-108.
22. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2001.
23. Huff W. An Argument For Basic Design. // Ulm. 1965. № 12/13. Pp. 25-40.
24. Digital Nature: Decoding Zhang Zhoujie Digital Lab. Shanghai: Tongji University press. 2023.
25. Хуэй Ю. Вопрос о технике в Китае. М.: Ad Marginem, 2023.

26. Малявин В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014.
27. Hui Yu. Art and Cosmotronics. New York: e-flux, 2021.
28. Simondon G. The Geneses of Technicity // e-flux journal. 2017. No. 82. Pp. 1-15.
29. Скворцова Е. «Телесность» и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики. // Вопросы философии. 2011. № 12. С. 37-46.
30. Кобзев А. Концепция «единотелесности» человека и вселенной // Синология.Ру. Дата обращения январь 15, 2024. <https://www.synologia.ru/monograph-1268-4>

Результаты процедуры 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 ««Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна», в которой проведено исследование возможностей формирования у дизайнеров навыка телесного восприятия. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в западных дизайн-исследованиях тело рассматривается как центральная материальность переживания, то есть внимание исследователей акцентируется на пяти органах чувств и том перцептивном образе, который возникает с их помощью в голове. Восточные дизайнеры, по мнению автора, напротив, мыслят все тело как единый мозг. Автор прослеживает реализацию данной традиции в искусстве восточной каллиграфии, где произведение прописывается, а затем воспринимается зрителем не только глазами, но и всем телом.

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

Соответственно, цель статьи заключается в анализе феномена восприятия «всем телом» с точки зрения восточного подхода и способов формирования данного навыка в рамках пропедевтического курса для будущих дизайнеров.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды философов-востоковедов, объясняющих специфику восточного мировоззрения для западной аудитории (Юк Хуэй, В. В. Малявин), поскольку с точки зрения автора на Востоке отношение между человеком и средой воспринимается не просто как субъект-объектное или даже субъект-субъектное, а как взаимопорождающее.

В своем исследовании автор берет за основу идеи основателя Сенежской студии Е.А. Розенблюма, который считал, что развитое эстетическое чувство художника-дизайнера позволяет ему «предвидеть будущие изменения как материальных, так и духовных потребностей человека» «по едва еще заметным, разрозненным признакам». В пропедевтическом плане автор опирается на опыт Баухауза, прежде всего, на феноменологические интерпретации идей П. Клее и В. Кандинского отечественными философами В.А. Подорогой и А.В. Ямпольской.

Практическая значимость исследования заключается в том, развитие телесного восприятия может способствовать формированию такого типа мышления, когда проектировщик «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным.

Автор выдвигает предположение, что пропедевтическую функцию в плане развития телесного самосознания дизайнера могут выполнять упражнения на основе образцов авангардной восточной каллиграфии (например, работы крупнейшего в этом направлении японского каллиграфа XX века Юкэя Тэсимы). С точки зрения автора, как

и в классической каллиграфии, в них реализуется модель пространства-времени, изначально порожденная телесным сознанием (то есть с центром и периферией), но при этом в них почти отсутствуют ограничения.

В результате компаративного анализа автором отмечено, с одной стороны, стремительное развитие дизайна на Востоке, где дизайнерская пропедевтика с ее платонической изоляцией не могла бы даже возникнуть. Преимуществом восточных дизайнеров является как раз то, что они меньше теоретизируют, а если и теоретизируют, то только по поводу уже созданных продуктов. С другой стороны, в России дизайн начинался именно с теоретических разработок. Можно сказать, что пропедевтика как платоническая абстракция превращала художественное творчество в науку.

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 30 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.