

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Казакова Н.Ю. К проблеме телесности в дизайне: опыт «феноменологической» архитектуры // Культура и искусство. 2025. № 2. С.184-198. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.70379 EDN: CEWWOT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70379

К проблеме телесности в дизайне: опыт «феноменологической» архитектуры

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



Третьякова Мария Сергеевна

ORCID: 0000-0001-7385-6609

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский архитектурно-художественный университет

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

✉ mashanadya@gmail.com



Казакова Наталья Юрьевна

ORCID: 0000-0003-0006-1412

доктор искусствоведения

профессор кафедры системного дизайна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина

119071, Россия, г. Москва, ул. Садовническая, 35

✉ kazakova-nu@rguk.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.2.70379

EDN:

CEWWOT

Дата направления статьи в редакцию:

06-04-2024

Дата публикации:

04-03-2025

Аннотация: Актуальность исследования обосновывается необходимостью развития многомерного пространства понимания в сфере «телесно-ориентированного» проектирования, вовлекающего как западных, так и восточных проектировщиков. В рамках статьи авторы обращаются к феноменологической «теории» архитектуры как наиболее влиятельному в международном масштабе «телесно-ориентированному» подходу, подчеркивая, однако, что феноменологическая «теория» не может строиться исключительно по западному образцу. Проблема исследования заключается в недостаточной степени отрефлексированности культурно обусловленных различий феноменологических «теорий» архитектуры: как минимум двух – западной и восточной, строящихся на принципиально разном понимании телесности. Цель – установив различие в понимании телесности западными и восточными проектировщиками, сделать шаг в направлении всестороннего осмысления «пространства возможностей» для развития «телесно-ориентированного» дизайна. Авторы исследования сопоставляют подходы западных и восточных архитекторов по двум направлениям: интерпретация опыта перемещения тела в пространстве и отношение к материалу. В ходе исследования авторы статьи указывают на то, что различие в понимании телесности между западными и восточными архитекторами заключается в том, что на Западе телесность понимается как «воплощенность» человека, а на Востоке – как «сообщительность» человека с миром. С точки зрения интерпретации опыта перемещения тела в пространстве, авторы статьи приходят к выводу, что «западный» подход направлен на интенсификацию проприоцептивного опыта и формирование ощущения «потока» пространства, а «восточный» – на создание условий для проживания человеком личного опыта путешествия по горам и ощущения «единотелесности» с миром. С точки зрения отношения к материалу, авторы статьи приходят к выводу, что «западный» подход тяготеет к медленному проживанию человеком ощущений в собственном теле (плоти) в процессе его взаимодействия со средой, в то время как «восточный» подход связан со спонтанностью, являющейся следствием развитой способности человека «резонировать» с миром (речь идет о пустотном теле, или теле как «месте не-бытия»). С точки зрения развития «телесно-ориентированного» дизайна авторы исследования отмечают привлекательность «восточного» подхода к проектированию в условиях современного быстроменяющегося мира, однако, по их словам, такой подход требует от проектировщика полной самоотдачи.

Ключевые слова:

телесно-ориентированный дизайн, телесность, феноменологическая архитектура, Стивен Холл, Ван Шу, Юхани Палласмаа, Тадао Андо, параллакс, гуаньсян, синтай

Последние десять лет в англоязычной литературе активно обсуждается связь эстетического опыта с человеческим телом, что не может не оказывать влияние на развитие дизайнерской мысли. В 2013 г. вышел первый и пока единственный в своем роде сборник эссе авторитетных философов и теоретиков архитектуры и дизайна из разных стран мира "Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design", посвященный

переосмыслению роли тела в проектировании [\[1\]](#). К сожалению, при знакомстве с книгой складывается впечатление, что совершенно разные тексты были собраны вместе для того, чтобы читатель непременно обнаружил в них определенное сходство (такая установка, на наш взгляд, достаточно распространена в англоязычной литературе, посвященной межкультурному диалогу).

Так, сборник начинается с «сомаэстетической рефлексии» Р. Шустермана по поводу своего опыта медитации в японском буддистском храме и заканчивается – рассуждениями Ю. Палласмаа о смысле архитектуры в духе экзистенциальной феноменологии. Хотя в сборник попал как труд по сомаэстетике, так и феноменологическое рассуждение, на самом деле, концептуально объединить эти два направления в действительности сложно: несколько лет назад со стороны философов и теоретиков архитектуры, развивающих концепцию сомаэстетики, уже была предпринята попытка связать сомаэстетику с феноменологией в рамках тематического выпуска датского журнала "The Journal of Somaesthetics", однако, на наш взгляд, она оказалась мало продуктивной.

В сборнике эссе также приводится философский текст Сайто Юрико, который носителю западной культуры может показаться созвучным концепции «сомаэстетики» Р. Шустермана, хотя, на самом деле, Сайто Юрико опирается на совершенно иную философию и культурно-исторический контекст (она пишет о том, что наслаждение легкостью, комфортом и эстетическими качествами объектов дизайна формирует «чувство сопричастности» людей друг к другу и окружающему миру, у них возникает чувство, что о них заботятся [\[1, с. 175\]](#)).

Мы считаем, что этот «ложный универсализм» лишь осложняет межкультурный диалог, а не облегчает его. А потому сегодня необходимо формировать «многомерное пространство понимания», чтобы видеть, какие преимущества имеет тот или иной «телесно-ориентированный» подход с точки зрения развития теории и практики дизайна. В рамках исследования нас будет интересовать, прежде всего, понимание телесности, поскольку культурно обусловленные различия в ее понимании могут приводить проектировщиков к абсолютно разным проектным решениям.

В рамках статьи мы не ставим перед собой задачу описать все существующие подходы к «телесно-ориентированному» проектированию. Мы обратимся только к наиболее влиятельному из них – феноменологической «теории» архитектуры, которую венгерский философ Б. Верес даже провозглашает (правда, в сильно упрощенном виде) новой «парадигмой» современной эстетики [\[2\]](#). Подчеркнем, что в своем выборе мы руководствуемся не прагматической идеей того, что архитектурная среда определяет повседневный опыт человека, как это делает Б. Верес, а тем, что именно в архитектурной науке сегодня оказалась сформулирована «теория» проектирования, опирающаяся на феноменологию, которая, в отличие от других философских направлений, представляет собой «возможностное знание», является «проектной философией» [\[3\]](#).

Начнем с понятия «телесность», под которым в феноменологической «теории» архитектуры, согласно С. В. Петрушихиной, понимается «совокупность кинестетических ощущений в мышцах, суставах и кожных покровах» [\[4, с. 674\]](#). Соответственно, дуги, по ее словам, кажутся наблюдателю более приятными, чем зигзаги, так как они «перекликаются с плавными движениями мышц» [\[4, с. 675\]](#). Несколько расширяет понимание телесности (включая в него действие подсознания человека в целом)

исследователь феноменологических концепций в архитектуре М. Р. Невлютов, говоря, например, что шпиль башни внушает телу опыт вертикального движения [\[5, с. 47\]](#).

Иначе понимают телесность восточные архитекторы, которых принято ставить в один ряд с западными архитекторами-феноменологами. Например, в Японии важность телесного восприятия архитектуры признавал еще Арата Исодзаки, который видел в щелке «последнюю стадию перед исчезновением» тела здания и появлением телесно проживаемой человеком «продуктивной пустоты», подобной расчищенному месту для встречи с синтоистскими богами [\[6\]](#). Другой шаг в том же направлении был сделан современным японским архитектором Кенго Кума, который начал проектировать здания как будто из множества повторяющихся «частиц». По его словам, эти «частицы» являются психологическими ориентирами для перемещения человека в пространстве, то есть они позволяют человеку почувствовать свою связь с миром. Он пишет: «Мир – это не то, что состоит из точек, линий и плоскостей, это текстуры, состоящие из точек, линий и плоскостей» [\[7\]](#). То есть, опираясь на понимание мира как «единотелесного», где все связано со всем, архитектор не делит мир на материю и дух (текстура для него одновременно конкретна и абстрактна). Другими словами, телесность понимается восточными архитекторами как общительность всего со всем, поэтому материальный аспект мира для них всегда указывает на свое инобытие (на не-материальность мира).

Разное понимание телесности западными и восточными архитекторами приводит к формированию, в сущности, разных проектных подходов. Наиболее очевидными являются различия в осмыслении архитекторами перемещения тела в пространстве и прикосновения к материалу, поэтому мы остановимся подробно именно на этих аспектах восприятия архитектуры.

1. «Архитектура променада» как источник телесного опыта

1.1. С. Холл: исследование связи тела человека со средой через его перемещение по архитектурному пространству

Будучи революционером по духу и сторонником формирования «динамической» архитектуры, С. Холл критиковал деконструктивизм за его, в сущности, статичное изображение движения, называя его «карикатурой на динамику» [\[8, с. 230\]](#). Только прохождение человека через пространство, по мнению С. Холла, позволяет архитектуре динамически раскрываться.

Не случайно исследователи проводят аналогию между проектами С. Холла и картинами П. Клее [\[9, с. 79\]](#), творческий процесс которого отечественный феноменолог В. А. Подорога характеризует следующим образом: «Нечто теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг, обрывается или, напротив, скользит» [\[10, с. 198\]](#). Так же для С. Холла архитектура определяется «текучим, водянистым, светящимся пространством, которое наиболее сильно ощущается ночью в городе» [\[9, с. 81\]](#).

Поскольку, согласно С. Холлу, пространственно воспринимать архитектурную среду способно только тело человека, внутреннее пространство здания оказывается для него важнее, чем внешнее. Не случайно его первые акварельные наброски «чаще всего представляют пространства, увиденные изнутри с точки зрения обывателя», а не снаружи [\[9, с. 329\]](#). Соответственно, внешне архитектурные объекты С. Холла обычно напоминают криволинейные мосты или переходы между зданиями.

Добавим, что в своих проектах С. Холл стремится преодолеть перспективно-горизонтальное восприятие пространства с тем, чтобы создать пространство с «неопределенным потоком перспектив» (эта концепция получила у него название «параллакс») [8, с. 13]. Ему важно, чтобы тело человека в формируемых пространствах поворачивалось, скручивалось, двигалось вверх и вниз [8, с. 26], то есть пространство для человека было источником интенсивного проприоцептивного опыта. Для этого архитектор использует пандусы, лестницы и экспериментирует с вертикально вытянутыми пространствами. Он даже приходит к концепции «пористого» пространства со связанными между собой на разных уровнях общественными пространствами, открывающими человеку возможность движения в разных направлениях [8, с. 303].

Примером «пористого» пространства может служить корпус изобразительных искусств университета Айовы (2016) (рисунк 1). Концепция С. Холла заключается в том, чтобы архитектурная среда способствовала взаимодействию людей друг с другом, поскольку, даже если люди находятся в разных частях здания, у них появляется возможность видеть друг друга через атриумные пространства.



Рис. 1. С. Холл, эскиз внешнего вида здания и фотография интерьера корпуса изобразительных искусств университета Айовы (2016)

[Пористая структура // archi.ru. <https://archi.ru/world/50809/poristaya-struktura>]

[Steven Hall // Architecture. College of Built Environments. <https://arch.be.uw.edu/steven-hall-2/>]

Добавим, что центральное атриумное пространство здания, открывающее вид на небо, является концептуальным «отражением» соседнего здания, построенного С. Холлом в 2006 г. рядом с глубоким водоемом и небольшой отвесной скалой, образованных в результате работ по добыче известняка. Отметим, что С. Холл, в принципе, часто использует в своих проектах водные поверхности, которые выступают у него в роли «феноменальных линз», изменяющих пространство, преломляющих лучи света и возвращающих зрителя к «поэтической непредсказуемости постоянно меняющейся погоды» [9, с. 82].

В качестве небольшого обобщения отметим, что, когда С. Холл стремится к «раскрытию невидимого» в своих проектах, он обращается к потенциалу конкретного места, создавая условия для формирования у человека разнообразного проприоцептивного опыта, а также богатого опыта проживания образовавшегося пространственного «потока». Можно сказать, что архитектура С. Холла – это архитектура, как бы вывернутая наружу, сформированная исходя из внутреннего опыта человека, свободно перемещающегося в пространстве.

1.2. Ван Шу: телесный опыт странствия по архитектурным «горам» как импульс к осуществлению человеком духовного пути

По-другому развивает концепцию динамического архитектурного пространства современный китайский архитектор Ван Шу. Его интересует не объемный «поток пространства», не ощущение трехмерности архитектуры через прохождение сквозь нее, а опыт самого пути, или, точнее, опыт пешей прогулки человека по горам.

Для того чтобы раскрыть свою мысль, архитектор использует термин из китайского традиционного искусства «гуаньсян» 观想 (букв. «прозревать и размышлять»), который он определяет как медитативное созерцание изображения гор, а, точнее, проживание через созерцание живописного свитка личного опыта медитативного странствия художника по горам [11]. Не случайно архитектор черпает вдохновение в традиционных китайских садах и пейзажной живописи «шаншуй» 山水 (букв. «горы и воды») [12].

В китайской традиции прогулка по саду «навевает опыт "непрестанного обновления", постоянного открытия мира заново» [13, с. 187] или, если говорить словами гонконгского философа Юка Хуэя, воспитывает в человеке чувствительность на уровне тела и психики, которая, по его словам, только и может спасти его разум «от иллюзии [всезнания]» [14, с. 281].

Что касается живописи «шаншуй», стремясь объяснить западному читателю ее значение, Юк Хуэй опирается на идею «ключевых точек» французского философа Г. Симондона, который писал, что «маяк на краю рифа с видом на море прекрасен, потому что он вставлен в ключевую точку географического и человеческого мира» [15, с. 13]. Другими словами, живопись «шаншуй», впрочем, как и организация китайского сада, строится на интуитивном поиске мастером уместного положения («резонансных точек») для каждого элемента (часто непохожего один на другой) в «едином теле» мирового пространства. Вероятно, именно об этом говорит Ван Шу, когда указывает на то, что архитектурный чертеж может казаться «неуклюжим и неловким», но в реальности он должен точно соответствовать конкретному месту [11, с. 71].

По словам Ван Шу, горы символизируют место, откуда мы пришли [11, с. 38] (речь, очевидно, идет об архетипе гармоничного единства Неба и Земли), а значит, прогулка по горам понимается им как практика возвращения человека к изначальной гармонии, физический способ осуществления духовного пути.

В качестве примера отражения этой идеи в архитектурной практике можно привести кампус Сяншань Китайской академии искусств в г. Ханчжоу (2007) (рисунок 2). Как это принято в китайской традиции, кампус расположен в горном районе вдали от городов, поскольку, считается, что такое расположение формирует склонность студентов к созерцанию и размышлениям [16]. Также в соответствии с традицией, когда «здание окружают галереи и веранды, которые смягчают переход от интерьера дома к открытому пространству» [13, с. 168], сооружения кампуса соединяются друг с другом переходами, часть домов имеет вынесенные наружу и тянущиеся вдоль фасадов лестницы и пандусы, а также – треугольные крыши с прогулочными дорожками. Для нас важно то, что движение человека по этим переходам и пандусам формирует у него опыт прогулки по «горам», в ходе которой он «просматривает горы за пределами гор» [12], то есть он может обрести «одухотворяющий» телесный опыт как бы в «чистом» виде.





Рис. 2. Ван Шу, центральный кампус Китайской академии искусства в г. Ханчжоу (2007), в пространстве которого архитектор стремился сохранить ощущение свитка сунского художника Ли Гунлиня «Горная деревня» (28,9 x 364,6 см)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Li_Gonglin-Mountain_Villa.jpg?uselang=ru]

[China Academy of Art // <https://en.caa.edu.cn/news/889.html>]

По словам Ван Шу, при разработке проекта этого кампуса он вдохновлялся свитком сунского художника Ли Гунлиня «Горная деревня» (к. XI в.). При вертикальном размере с альбомный лист длина этого свитка превышает 3,5 м. По словам архитектора, такие пропорции свитка не позволяют его воспринимать целиком без потери деталей изображения, однако, его пропорции заставляют зрителя задуматься о том, что «мир нельзя описать простыми способами» [11, с. 30]. То есть, для того чтобы воспринимать мир как целое, человеку необходимо видеть его во всем многообразии.

Одним из традиционных для Китая способов создания «многообразной» среды, который был применен на территории кампуса, является использование водоемов. Раскрывая значение воды в контексте китайского сада, В. В. Малявин пишет, что, с одной стороны, вода есть «зеркало мира, воплощение покоя пустоты и неведомого двойника всех образов, хранимого игрой отражений», а с другой стороны, вода – «примета вечного движения, чистой текучести», она наполняет пространство жизнью [13, с. 160] (не случайно Ван Шу запускает в пруд «красных рыбок» с «прихотливой формой хвоста», созерцание которых в Китае традиционно связывается с развитием «живой» чувствительности человека [13, с. 161]).

Если сравнивать проектный подход Ван Шу с подходом С. Холла, становится очевидным, что в его проектах речь идет не об интенсификации проприоцептивного опыта (источником которого, в предельно упрощенном виде, могут быть, например, американские горки), а о создании условий для проживания человеком опыта самого прохождения пути. У Ван Шу нет стремления «вывернуть» архитектуру наизнанку, провозгласив тем самым возвращение к личному опыту человека (не случайно С. Холл, даже приподнимает многие здания над землей, тем самым показывая, что они находятся в плоскости «над» миром, то есть являются «зданиями-манифестами», выражающими идею свободы). Архитектура Ван Шу – это, в сущности, продолжение природы, живой «ландшафт», то есть уже не-архитектура, или, вернее, «тень» архитектуры, позволяющая увидеть ее корневой природный образ. Это так же архитектура, способствующая

развитию чувствительности человека, и в ней совершенно отсутствует западный дух свободы и героизма.

2. «Материальная» архитектура как источник телесного опыта

2.1. Ю. Палласмаа: человеческое тело как смыслообразующее ядро архитектуры

Финский архитектор Ю. Палласмаа больше известен как автор книг и эссе по архитектуре. Его хрестоматийным теоретико-философским произведением считается книга "The eyes of the skin" (1996), в которой автор рассматривает архитектуру как продолжение тела человека и акцентирует внимание на важности тактильных ощущений в ее восприятии. По его словам, осязание «объединяет наше восприятие мира с нашим собственным восприятием самих себя» [\[17, с. 10\]](#), то есть архитектура, в сущности, представляет собой «плоть мира», если использовать термин М. Мерло-Понти.

Ю. Палласмаа интересуется материальный аспект архитектуры, а, точнее, ее материальная «честность». Натуральные материалы (камень, кирпич и дерево), по словам Ю. Палласмаа, «позволяют нашему зрению проникать сквозь их поверхности и позволяют нам убедиться в правдивости материи». Он добавляет: «Натуральные материалы выражают свой возраст и историю, а также историю их происхождения и использования человеком» [\[17, с. 31\]](#). Другими словами, Ю. Палласмаа видит красоту в подверженности натуральных материалов естественному старению. Архитектор пишет, что «страх перед следами износа и старости связан с нашим страхом смерти» [\[17, с. 33\]](#), однако, он не акцентирует внимание на том, что архитектура «смертна», как это делает, например, Ван Шу: архитектура, по Ю. Палласмаа, призвана обещать вечность.

Добавим к сказанному, что, согласно Ю. Палласмаа, материальная сторона архитектуры неотделима от ее духовной стороны, поскольку архитектура для него является одновременно ремеслом, отсылающим к традиции как эволюционному процессу, и искусством, позволяющим человеку развиваться как личности, «выстраивать» самого себя. Он пишет: «Работая, и художник, и ремесленник непосредственно взаимодействуют со своим телом и своим экзистенциальным опытом...» [\[17, с. 12\]](#). Под экзистенциальным опытом Ю. Палласмаа понимает опыт, позволяющий человеку «проникнуть в самую загадку человеческого существования» [\[1, с. 218\]](#).

Человек, по Ю. Палласмаа, воспринимает окружающий его мир (и, соответственно, создает новый мир архитектуры) как бы на ощупь, поскольку, если следовать научным данным, все чувства, включая зрение, «являются продолжением тактильных ощущений» [\[17, с. 10\]](#). Именно поэтому Ю. Палласмаа не считает важным стремиться к реалистичности изображения в проектных эскизах: он пишет, что на рисунках здания «могут казаться расплывчатыми, фрагментарными или незавершенными, поскольку [их] вид нацелен исключительно на качества, возникающие в ситуации жизненного опыта» [\[18\]](#).

Тактильные ощущения для Ю. Палласмаа являются не просто важнейшим способом восприятия мира, но они являются ключом к «разуму» тела. Ю. Палласмаа приводит в пример написание стихотворения от руки, когда у поэта возникает ощущение, что стихотворение в процессе написания «стремится к какому-то пониманию самого себя» [\[19\]](#). Можно сказать, что архитектура отчасти сама себя строит, как только в руках архитектора появляется конкретный материал.

Не случайно в качестве «вдохновляющего примера» хорошей архитектуры Ю. Палласмаа приводит архитектурную среду японского сада с ее «тонким сочетанием естественной и

искусственной морфологии» [18]. Вероятно, он видит в этом не просто сотворчество человека и природы, но непротиворечивое единство материального уровня бытия и духовного, поскольку, если вспомнить японские сады камней, они работают на двух уровнях: первом, репрезентативном, на котором подверженные воздействию времени камни фокусируют внимание человека на конкретных особенностях ландшафта, и втором, абстрактном, – когда камни воспринимаются как пустотные, открывающие человеку мир духовной радости [20, с. 79]. Так и или иначе, непротиворечивость материального и духовного уровней, согласно Ю. Палласмаа, обеспечивается «разумным» человеческим телом.



Рис. 3. А. Аалто, библиотека г. Выборг (1935), спроектированная на основе рисунков фантастического ландшафта, сделанных самим архитектором

[AD Classics: Viipuri Library / Alvar Aalto // <https://www.archdaily.com/630420/ad-classics-viipuri-library-alvar-aalto>]

[Grozdanic L. Restoration of Alvar Aalto's Viipuri library in Russia awarded 2014 Modernism Prize // <https://inhabitat.com/restoration-of-alvar-aaltos-viipuri-library-in-russia-awarded-2014-modernism-prize/alvar-aalto-viipuri-library-16/>]

Добавим, что, поскольку Ю. Палласмаа обращается к «разуму» тела, для него созерцание архитектуры и само проектное замышление становятся «медленными» процессами. В одном из своих эссе он пишет: «Архитектура должна замедлять опыт, останавливать время и защищать естественную медлительность нашего воплощенного восприятия...» [1, с. 228]. А в своей более ранней книге "The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture" (2009), специально посвященной описанию интуитивного метода проектирования, Ю. Палласмаа приводит в пример А. Аалто, который в течение пяти лет делал «наивные рисунки» фантастических пейзажей, как будто не относящиеся к проекту, но затем на основе именно этих рисунков он спроектировал здание городской библиотеки (рисунок 3). Ю. Палласмаа так же подчеркивает, что А. Аалто всегда носил с собой рулон кальки, позволявший ему заниматься «размышлением» на бумаге по принципу «автоматического письма» [19]. Другими словами, для Ю. Палласмаа важнейшую роль в процессе архитектурно-художественного творчества играет не только мышечная память тела, но в целом работа человеческого подсознания.

2.2. Тадао Андо: «встреча» с материальностью архитектуры для постижения одухотворенности мира

Тадао Андо относится к послевоенному поколению японских архитекторов, восхищенно открывающих для себя западный мир. По его собственным словам, когда он только начал заниматься самообразованием, архитектура для него означала исключительно

«западную архитектуру» [21, с. 220]. На стремление Тадао Андо открыть для себя в целом западную культуру указывает тот факт, что он взаимодействовал с японскими художниками группы «Гутай» (яп. «конкретный» в противовес «абстрактному»), которые стремились в своих смелых экспериментах внести вклад в развитие, в сущности, западного современного искусства. Вслед за художниками «Гутай» (яп. «гутай» 具体 можно буквально перевести как «применение тела»), которые стремились «конкретно [с помощью тела] постичь абстрактное искусство» [Gutai Art Manifesto // <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>], Тадао Андо начал создавать «физически» понимаемые абстракции, порождающие отношение к зданию как живому телу [21, с. 24].

Визитной карточкой архитектора стали прямоугольные бетонные стены с мелкой фактурой, напоминающей, по его словам, бумагу традиционных японских перегородок, которую в Японии принято сравнивать с нежной поверхностью кожи. При этом, в отличие от большинства современных ему архитекторов, Тадао Андо начал свою карьеру с жилой архитектуры, создавая на небольшой площади пространство-лабиринт, которое он сам называл «фундаментальным пространством эмоций», подчеркивая свой интерес к внутренней структуре опыта [21, с. 24].

В теоретическом плане, вслед за японским философом Нисидой Китаро, в конце 1980-х гг. архитектор обратился к японскому слову «синтай» 身体 (яп. «тело [человека]»), указывающему на пустотное тело, тело как «место не-бытия» или «как предрасположенность, как просто резонанс,местилище активной интуиции, взаимодействующей с миром» [21, с. 25].

В «синтай» для Тадао Андо «материальный» аспект связывается с «духовным», он пишет: «Когда [с помощью тела] "я" воспринимаю бетон как нечто холодное и твердое, "я" распознаю тело как что-то теплое и мягкое» [22, с. 21]. Другими словами, материал позволяет человеку ощутить свое чувствующее «я» [23, с. 22], а также обнаружить связь с другими людьми посредством единства проживаемого с ними опыта (идея транссубъективности Нисиды).

Согласно архитектору, именно через «синтай» связываются отличные друг от друга западное мироощущение и восточное – «геометрические, объемные и вертикальные» формы с формами «естественными, горизонтальными и беспространственными» [22, с. 21]. Собственно, именно через телесный опыт еще не обладавший достаточными знаниями об архитектуре молодой Тадао Андо понял, что Парфеноном «правит математика» [21, с. 220].

Насколько мы можем судить, даже диалектику западного мышления Тадао Андо понимает «конкретно», через тело, превращая ее в практику аскезы (вероятно, под влиянием своего личного опыта занятия боксом). Так, по словам архитектора, «духовная чувствительность» человека должна развиваться с помощью «чувства напряжения» внутри спроектированных им зданий. Соответственно, «дома должны быть пространствами, которые можно охарактеризовать как анималистические, даже жестокие, где человек должен бороться за выживание» [21, с. 92]. Речь идет об открытости внутреннего пространства архитектуры, например, ветру из-за отсутствия стекол в оконных проемах или дождю – когда, для того чтобы попасть из гостиной на кухню, человек вынужден идти по открытому пространству, рискуя попасть под дождь.

Аскеза в японской традиции – это то, что без чего человек не может достичь просветления. Известный японский буддолог Д. Судзуки писал: «Обычно сатори

вспыхивает, когда человек исчерпывает все свои ресурсы» [24, с. 251]. По его словам, дзен-буддизм с самого начала был «религией воли» и был тесно связан с жизнью сословия самураев [24, с. 68].

Одним из наиболее аскетичных проектов Тадао Андо является здание Адзума в г. Осака, известное как Row House (1976) (рисунок 4). Оно является «результатом сведения к минимуму точек соприкосновения с внешним миром» (поскольку, по мнению архитектора, городское пространство представляет собой хаос), при этом в его затененных пространствах есть свет, проникающий через открытый двор, который, по словам Тадао Андо, воспринимается как «мольба, обращенная к небу» (свет выступает для него «источником всего сущего» [23, с. 24]). По словам архитектора, простая геометрия придает таким зданиям «независимый характер», «силу», а ощущение материальности – «глубину», оно позволяет создать «богатое пространство, вступающее в диалог с природой» [21, с. 226].



Рис. 4. Тадао Андо, эскиз внешнего вида и фотографии фасада и интерьера здания Адзума (1976)

[<https://store.shopping.yahoo.co.jp/g-tsutayabooks/garc10098j-9784887062771.html>]

[<https://dsignsomething.com/2021/02/19/row-house-tadao-ando/>]

Понимание «синтай» как «значимого [пустого] пространства» [21, с. 45], подводит Тадао Андо к использованию философской категории «ма» 間, являющейся, по словам архитектора, не просто паузой, а «пространством для размышлений» [21, с. 46]. Он добавляет: «О ма следует думать не как о мирном, умеренном явлении, а, скорее, как о месте ожесточенной борьбы. Моя цель – проникнуть в души людей этой глубоко тревожащей концепцией ма» [21, с. 95].

В своей трактовке архитектор, по-видимому, сближает «ма» с важнейшим дзенским понятием «куфу» 工夫, которое Д. Судзуки понимает как состояние борьбы, позволяющее человеку «прорваться через безвыходность», выйти из тупика противоречивых мыслей. Буддолог пишет: «Если интеллект бессилен, можно уповать на волю, но и сила воли не сможет преодолеть тупик. /.../ Никакое учение, никакая помощь извне не помогут. Решение может придти только из сокровенного, только изнутри». По его словам, куфу – это то, что пробуждает духовность. Он также добавляет, что куфу – это «состояние, когда все тело участвует в решении проблемы» [25]. Можно сказать, что с помощью пустого пространства, заключенного между конкретными стенами, Тадао Андо дает возможность человеку постичь через тело смысл своего существования.

По тонкому замечанию Масао Фуруямы, Тадао Андо создает условия для «переживания

[нами] точного момента, когда объект или форма, прочно укоренившиеся в реальности трансформируются в абстракцию, которую мы называем [пустым] пространством» [\[21, с. 136\]](#). Не случайно Тадао Андо «задумывает всю работу в одно мгновение после относительно короткого периода вынашивания», затем его сотрудники «разрабатывают и тестируют ряд предварительных схем, предложенных архитектором почти мимоходом» [\[22, с. 20\]](#).

Его подход можно сравнить с написанием хайку, краткость которого Д. Судзуки связывает с искренностью выражения чувства. Он пишет: «Так, в решительный момент, находясь на грани жизни и смерти, мы просто издаем крик или совершаем некий поступок, но никогда не спорим, никогда не пускаемся в длинные рассуждения» [\[24, с. 257\]](#). Буддолог также подчеркивает, что хайку является «выражением временного просветления, когда мы проникаем в сущность вещей» [\[24, с. 258\]](#).

Прежде, чем перейти к выводу, добавим, что Р. Шустерман, стремясь соединить традицию американского прагматизма с китайским способом мышления, также обращается к слову «синтай» (кит. «шэньти») как синониму слова «сома» [\[26, с. 23\]](#). Его интересует только «вестернизированное» значение этого слова, поскольку он фокусируется на задаче повышения телесной осознанности человека, превращая при этом самого человека в «телесного потребителя». Под «шэньти» Р. Шустерман понимает способ восприятия мира, в котором соединяются телесные ощущения и рациональная рефлексия (соответственно, человеческая жизнь для Р. Шустермана выступает только в качестве «источника богатого и полезного [для рефлексии] эстетического опыта» [\[1, с. 25\]](#)).

Вывод

Обозначенное в начале исследования различие в понимании телесности как «воплощенности» человека (на Западе) и как «сообщительности» человека с миром (на Востоке) приводит к формированию двух разных проектных подходов.

Насколько мы можем судить, «западный» подход в «феноменологической» архитектуре реализуется в стремлении архитектора преодолеть умозрительность восприятия архитектуры через формирование богатого проприоцептивно-кинестетического опыта реципиента. В результате, необходимость понимания реципиентом проектной концепции архитектора отходит на второй план – для него важнее становится наполнить архитектурную среду личностным содержанием, хотя и в соответствии с возможностями конкретного «тела» архитектуры. При этом процесс конструирования смысла растягивается во времени, требуя от человека погружения в различные ощущения собственного тела (а также развитости личности в интеллектуальном и эмоциональном плане).

«Восточный» подход, в свою очередь, направлен на формирование опыта «единотелесности» человека с миром, когда сознание человека открывается одновременно множеству вариантов развития событий – можно сказать, что сознание «мыслит» через тело в «пространстве между» (эту «неоднозначность» «мышления» известный французский синолог Ф. Жюльен даже провозглашает современной миссией западной мысли [\[27\]](#)). Предполагается, что человек на уровне телесного сознания входит в резонанс с миром, а значит, способен моментально реагировать, в идеале – предвосхищать любые изменения в нем.

«Восточный» подход выглядит весьма привлекательным в связи с высокими темпами современной жизни, однако, подчеркнем, что обратной стороной его стремительности является превращение практики проектирования в образ жизни, если не сказать – в способ духовного подвижничества (не случайно, например, Ван Шу считает себя интеллектуалом «вэнь-жэнь» и называет «архитектором-любителем», то есть в китайской традиции архитектором, занимающимся проектированием для развития своей духовной чувствительности [28]). Хотя здесь открывается пространство, трудно поддающееся научной рефлексии, мы должны признать, что именно восточным архитекторам удается естественным образом свести свое присутствие в архитектурном объекте к минимуму (чтобы дать «проявиться миру»): всемирно известный японский минимализм, на наш взгляд, есть не что иное, как способ ненавязывания архитектором своего «я» конкретному человеку и месту.

Библиография

1. Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design / Ed. by R. Bhatt. New York and London: Routledge, 2013.
2. Veres B. Rethinking Aesthetics through Architecture. // *Studies in Somaesthetics: Aesthetic Experience and Somaesthetics*. 2018. No 1. Pp. 87-99.
3. Резник Ю. М. К феноменологии возможных миров человека: экзистенциальная феноменология проектирования. // *Онтология проектирования*. 2015. Т. 5. № 4 (18). С. 450-462.
4. Петрушихина С. В. Понятие телесности в рецепции представителей феноменологии архитектуры. // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2022. № 12. С. 674-685.
5. Невлютов М. Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры: Дис. ... кандидата архитектуры: 05.23.20. М., 2021.
6. Isozaki A. Japan-ness in architecture. London, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2011.
7. Kuma K. Ten, sen, men [Точка, линия, плоскость]. Tokyo: Iwanami-shoten, 2022.
8. Holl S. Parallax. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
9. McCarter R. Steven Holl. New York and London: Phaidon Press, 2015.
10. Подорога В. А. 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.
11. Wang Sh., Ged F., Péchenart E., Horko K. Wang Shu: construire un monde différent conforme aux principes de la nature: Building a Different World in accordance with Principles of Nature. Paris: Editions des Cendres, 2012.
12. Zhang M., Baek J. Wang Shu's promenade of strolling in Shan-shui and it's dialogue with Le Corbusier concept. // *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. – <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/13467581.2023.2287713?needAccess=true>
13. Малявин В. В. Пространствокитайскойцивилизации. М.: Феория, 2014.
14. Hui Yu. Art and Cosmotekhnics. New York: e-flux, 2021.
15. Simondon G. The Geneses of Technicity // *e-flux journal*. 2017. No. 82. Pp. 1-15.
16. Chau, H.-W. Wang Shu's design practice and ecological phenomenology. // *Architectural Research Quarterly*. 2018. No 22 (4). Pp. 361-370.
17. Pallasmaa J. The eyes of the skin: Architecture and the Senses. Hoboken (USA): John Wiley & Sons, 2005.
18. Pallasmaa J. Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture. // *The Architectural Review*. 2000. No 207 (1). Pp. 78-84.
19. Pallasmaa J. The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture.

Hoboken (USA): Wiley, 2009.

20. Klimt K. Nature East and West: Paul Klee's Cosmos and the Japanese Garden. Athens: The University of Georgia, 2013.

21. Ando T., Furuyama M., Migayrou F., Lavisgnes S., Blistene B. Tadao Ando: Endeavors. Paris: Flammarion, 2019.

22. Ando T., Frampton K. Tadao Ando. New York: Museum of Modern Art, 1991.

23. Shirazi M. An Investigation on Tadao Ando's Phenomenological Reflections. // Armanshahr Architecture & Urban Development. 2012. No 5 (8). Pp. 21-31.

24. Судзуки Д. Т. Дзэн и японская культура. СПб.: Наука, 2003.

25. Судзуки Д. Т. Дзэн и фехтование. М.: Гелеос, 1996.

26. Shusterman R. Somaesthetics, Education, and Democracy: Between Pragmatism and Chinese Thought. // The Journal of School & Society. 2019. No 6 (2), Pp. 15-23.

27. Jullien F., Feyertag K. In Conversation with François Jullien. Making Ambiguity Fertile is the Present Mission of Thought. // University of Applied Arts Vienna. 2015. <https://www.on-dizziness.com/resources-overview/francois-jullien>

28. Lai D. Wang Shu and the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition // Architectural Journal. 2012. No 5. Pp. 1-5.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье под заголовком «К проблеме телесности в дизайне: опыт "феноменологической" архитектуры», исходя из целеполагания исследования, является понимание телесности в дизайнерском дискурсе западной и восточной «феноменологической» архитектуры. Соответственно, диалог культур «Восток — Запад», представленный дизайнерским дискурсом «феноменологической» архитектуры, является объектом внимания автора.

Автор вполне оправдано подвергает сомнению «ложный универсализм», или вернее сказать, претензию на универсализм западных теоретиков и практиков архитектурного дизайна, выраженную, в частности, в концепции «сوماэстетической рефлексии» Р. Шустермана. Многовекторность, в принципе, не свойственна евроатлантическому трендовому мышлению, лишенному древних цивилизационных корней Востока. Поэтому даже в очередной раз изобретая велосипед, художник Запада наивно убежден в универсализме и цивилизационной значимости своей «инновации».

Автор аргументированно раскрывает глубинные философские основания традиционной культуры в понимание телесности архитектуры Тадао Андо (Япония), Ван Шу (Китай) и сравнивает философию их дизайна с поиском телесного ощущения собственного проекта Ю. Палласмаа (Финляндия), с «динамической» архитектурой С. Холла (США) и, собственно, с «сوماэстетикой» Р. Шустермана (США), направленной не столько на раскрытие человеком осознания собственной телесности, сколько на переформатирование телесной естественности в продукт потребления. На взгляд рецензента, сравнение оказалось не в пользу западного дизайна. Хотя, безусловно, следует согласиться с тезисом автора, что существует принципиальное «различие в понимании телесности как "воплощенности" человека (на Западе) и как "сообщительности" человека с миром (на Востоке) приводит к формированию двух разных проектных подходов». Автор заключает, что «"восточный" подход выглядит весьма привлекательным в связи с высокими темпами современной жизни», но

«обратной стороной его стремительности является превращение практики проектирования в образ жизни...».

Таким образом, предмет исследования (понимание телесности в дизайнерском дискурсе западной и восточной «феноменологической» архитектуры) автором раскрыт на высоком теоретическом уровне. Аргументы автора подкреплены иллюстрациями и перекрестными ссылками на эпистолярные источники, раскрывающие философские концепции выдающихся архитекторов.

Методология исследования базируется на общетеоретическом методе сравнения, подкрепленном элементами компаративного анализа, а также тематической и перекрестной выборки эпистолярных источников. В вводной части повествования автор поднимает обсуждаемый дискуссионный вопрос и кратко излагает программу исследования, которую реализует в аналитической части, подкрепляя суждения взвешенной аргументацией.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «последние десять лет в англоязычной литературе активно обсуждается связь эстетического опыта с человеческим телом, что не может не оказывать влияние на развитие дизайнерской мысли». Безусловно, представленный аргумент заслуживает доверия. Но рецензент отмечает существенное отставание западных теоретиков дизайна от имплицитной практики дизайна основанной исключительно на телесном ощущении пространства и прагматики любой вещи (к примеру, шумерский зиккурат, посуда с плоским дном, рукоять топора и пр. — телесно ориентированные вещи, существующие не один десяток тысячелетий). Провалы в памяти западных теоретиков удивительно избирательны: хорошо помнятся и пропагандируются лишь их собственные заслуги, в отличие от достижений иных культур и цивилизаций.

Научная новизна исследования, выраженная в авторской подборке и анализе литературы, в ярких сравнениях и обобщениях, сомнений не вызывает.

Стиль текста выдержан исключительно научный. Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования, оформление без грубых нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор аргументированно включается в активную теоретическую дискуссию понимания телесности в дизайнерском дискурсе западной и восточной «феноменологической» архитектуры.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.