

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Типикин В.В., Казакова Н.Ю. «Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.71992 EDN: QCWNWE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71992](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71992)

## «Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования

**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](mailto: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](mailto:mashanadya@gmail.com)



**Типикин Владимир Владимирович**

профессор; кафедра графического дизайна; Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23, каб. 325

✉ [vovok4@rambler.ru](mailto:vovok4@rambler.ru)



**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. Малая Калужская, 1

✉ [kazakova-nu@rguk.ru](mailto:kazakova-nu@rguk.ru)



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

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.9.71992

**EDN:**

QCWNWE

**Дата направления статьи в редакцию:**

15-10-2024

**Аннотация:** Актуальность исследования обусловлена игнорированием темы телесности в дизайнерской пропедевтике, что делает невозможным переосмысление и развитие в соответствии с требованием времени авангардной теории композиции. Авторы статьи отмечают, что принятая за эталон в отечественной пропедевтике линейная логика построения композиции справедливо критикуется сегодня зарубежными исследователями за редукционизм. По словам авторов, если на Западе доминирует интерес к нелинейной логике построения композиции на основе итеративной математики фракталов, то восточные проектировщики ищут свое конкурентное преимущество на международной арене, обращаясь к тонкой дифференциации опыта и используя вместо геометрических связей форм ритм пустого и наполненного. С точки зрения авторов исследования, «восточный подход» является продуктивным для развития телесной чувствительности проектировщика к форме как результату композиционного формообразования, а, следовательно, в том или ином виде он может быть применен в отечественных пропедевтических курсах. Цель исследования заключается в том, чтобы на примере конкретных упражнений по композиции показать актуальное, по мнению авторов, направление развития «телесно-ориентированной» пропедевтики в дизайне. В качестве инструментов развития телесной чувствительности проектировщика авторы рассматривают составление стихотворений, содержащих паузы, поскольку эти паузы, с одной стороны, дают время слушателю воспринять стихотворение всем телом, а с другой – позволяют ему ощутить единотелесную связь с миром: ощутить связь между вещами, между людьми, между вещами и людьми. Визуальным воплощением пауз является «избыточное» («плотное») пустое пространство между элементами изображения или между материальными объектами, поэтому в качестве пропедевтических упражнений авторы предлагают создавать композиции, в которых акцент ставится на «движении» пустого пространства. В конце статьи авторы обращаются к структурной основе композиции, позволяющей рассматривать ее как «сило-форму», так как композиция связывает между собой элементы с помощью пустого пространства, которое позволяет зрителю ощутить «силовые линии», превращающие композицию в единый организм. В заключении авторами подчеркивается значимость «телесно-ориентированной» пропедевтики, позволяющей проектировщику опираться на устойчивое основание, не уходя в редукционизм, а также – видеть неочевидные соотношения между разными элементами реальности и предвидеть развитие складывающихся ситуаций.

**Ключевые слова:**

пропедевтика в дизайне, композиционное формообразование, ритмическая композиция, композиционные приемы, телесно-ориентированный дизайн, воплощенное проектное мышление, поэтическая восприимчивость, восточный подход, японский дизайн, китайский дизайн

В науке о дизайне под композицией принято понимать «построение произведения дизайнерского искусства, расположение и связь его частей» [\[1, с. 35\]](#). Поскольку в начале прошлого века это понятие переключалось из теории живописи (где, например, «целостная структура органической ткани не предполагала композиционного целого» [\[2, с. 221\]](#)), формообразование строилось на замкнутых композициях с одним или несколькими композиционными центрами. Однако со второй половины XX в. интерес проектировщиков сместился в сторону незавершенных композиций с четким ритмом.

Традиционное композиционное восприятие критикуется сегодня за редукционизм. В частности, американский исследователь С. Пенни в своей книге "Making sense: cognition, computing, art and embodiment" (2017) пишет, что «точка, линия, плоскость евклидовой геометрии – это [упрощенные] абстракции, не имеющие отношения к миру природы», в отличие от итеративной математики фракталов [\[3, с. 137\]](#). Однако использование фрактальной логики является сегодня не единственным вектором развития теории композиции. Так, японский архитектор Кенго Кума в своей книге "Point. Line. Plane." (2024) описывает «холодное ощущение» от композиций В. Кандинского и говорит, что ему всегда казалось неважным, куда ставить точку или линию, поскольку суть восприятия формы и пространства заключается принципиально в другом [\[4, с. 10\]](#). Речь идет об особом ритме пустого и наполненного, который связан со специфичным для Дальнего Востока пониманием телесности.

Особое, можно сказать, «телесное», понимание ритма сегодня питает восточноазиатский дизайн, который можно назвать «телесно-ориентированным». В пропедевтическом плане «восточный подход» к ритму нам представляется продуктивным для развития телесной чувствительности проектировщика к форме (как восточного, так и западного). Поэтому в рамках статьи, опираясь на «восточный подход», мы хотим наметить «телесно-ориентированное» направление развития пропедевтики в дизайне – на примере конкретных упражнений.

Необходимо отметить, что сегодня и на Востоке, и на Западе существует интерес к «телесно-ориентированному» проектированию. Так, еще в 1980-е гг. на теорию проектирования серьезное влияние оказал «экологический подход» Дж. Гибсона, исследующего телесное восприятие пространства [\[5\]](#). По справедливому замечанию Кенго Кума, подход Дж. Гибсона вместо ориентации зрителя на архитектурную композицию предполагал опору на «текстурность» окружающего мира [\[4, с. 11\]](#). Под влиянием «экологического подхода» Кенго Кума начал использовать в фасадах домов и интерьерах повторяющиеся элементы (яп. «рюси»), а американский архитектор С. Холл, стремясь соединить пространственность с материальностью, разработал концепцию «губчатой» архитектуры.

С 2000-х гг. важную роль в развитии дизайнерской мысли стали играть японские дизайнеры. В частности, дизайнер-график Кэнъя Хара в своей неоднократно издававшейся книге «Дизайн дизайна» (2003) подверг критике «телесный подход» западных проектировщиков. Он подчеркнул, что западный человек мыслит мозгом, то есть головой, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам», поэтому восточноазиатские проектировщики, в отличие от европейских или американских, работают именно с этим рассредоточенным «мозгом» [\[6, с. 64-65\]](#).

Отметим, что наиболее глубоко понятие «тела» в дальневосточной теории

проектирования разработал японский архитектор Тадао Андо. Для него тело (яп. «синтай»), которым обладает также гора или дерево и, собственно, архитектура, есть «прозрачное пространство», «вместилище духа», резонирующего с миром [7]. Добавим, что в проектно-методологическом плане именно «пустотно-резонирующее» тело проектировщика позволяет «проекту» складываться естественным образом (традиционное: «Нагнуись, подберу – и как раз то, что надо! Не буду заимствовать у других...» [8, с. 156]).

Понятие «резонанса» сегодня можно считать одним из ключевых для «телесно-ориентированного» дизайна. К «резонансу» при работе с формой обращаются многие дальневосточные проектировщики. В частности, японский дизайнер международного уровня Токудзин Ёсиока, описывая свой творческий процесс, говорит, что в его сердце «бурлят» еще не оформившиеся вещи, пока, наконец, они не прорываются наружу. При этом он подчеркивает, что форма не важна для него, по словам дизайнера, его проектный подход «отменяет форму» [9, с. 8] (он работает со стеклянными призмами, пластиковыми трубочками и даже со льдом – при создании арт-объектов).

Токудзин Ёсиока также отмечает, что стремится создать вещи, которые трогают сердце человека, вещи, которые «формируют ауру окружающего пространства» [9, с. 35]. По словам дизайнера, такие вещи возникают благодаря какому-то внутреннему ритму, естественным образом, как складки на платье, и этого нельзя добиться с помощью компьютера [9, с. 78] (или с помощью сухого композиционного построения).

В педагогическом плане это значит, что студентам-дизайнерам необходимо сегодня развивать «поэтическую» восприимчивость – об этом прямо говорит американский архитектор-феноменолог С. Холл, когда определяет основную цель обучения студентов на первом курсе [10, с. 78]. В свою очередь, известный за рубежом швейцарский издатель и педагог Л. Мюллер в предисловии к одной из недавних книг подчеркивает, что задача преподавателя дизайнерского вуза сегодня заключается в том, чтобы передать ученику искру, разжигающую его возвышенное воображение [6, с. 6].

### *1. Развитие поэтической восприимчивости*

По тонкому замечанию финского архитектора-феноменолога Ю. Палласмаа, поэтическое восприятие обладает способностью возвращать человека в мир [11, с. 25]. Оно позволяет архитектору проектировать, исходя из конкретной ситуации жизненного опыта. Поэтому, например, на эскизах архитекторов-феноменологов здания могут казаться расплывчатыми, фрагментарными или незавершенными [11].

Добавим к сказанному, что Ю. Палласмаа провозглашает «слабую» архитектуру, точнее, архитектуру со слабой структурой и неявным художественным образом, тесно связанную с контекстом. В качестве вдохновляющего примера слабой формы архитектор приводит японский сад «с его множеством параллельных, переплетающихся тем, слитых с природой, и его тонким сочетанием естественной и искусственной морфологии» [11]. Ю. Палласмаа не случайно обращается именно к японскому саду, поскольку дальневосточное сознание ориентируется на законы природы, а не на отдельно взятого человека как меру всех вещей [11]: можно сказать, что если поэзия обладает способностью возвращать человека в мир, то, прежде всего, дальневосточная.

С точки зрения дальневосточной эстетической традиции, только то литературное произведение можно считать выдающимся, при чтении которого «можно извлечь

глубокий смысл, не выраженный словами-знаками» [\[8, с. 103\]](#). Речь идет о поэтической «встрече» с миром, которая проживается подобно прозрению в чань-буддизме [\[8, с. 167\]](#).

Отметим, что в чаньской поэзии основным принципом, позволяющим произойти этой «встрече», является суггестивность (недосказанность). И для нас важно то, что именно недосказанность, намек, пауза направлены на то, чтобы слушатель воспринял стихотворение всем телом. Ведь для восточных поэтов стихотворение является «словесным организмом», и их основная задача заключается в том, чтобы ухватить через стихосложение «бьющийся пульс жизни» [\[12\]](#).

Не случайно чаньское, или дзенское, каноническое искусство является синтетическим и синестетическим – «когда данные нескольких чувственных анализаторов человека активно выступают проводниками идеи изначального единства человека и Универсума» [\[13, с. 171\]](#). Например, внешне неприметная чаша «раку», изготавливаемая без использования гончарного круга, является, тем не менее, визитной карточкой японской чайной церемонии. Дело в том, что, когда она «встречается» с изумрудно-зеленым чаем «маття», у гостя чайной невольно возникает образ старого пруда (и соответствующее экзистенциальное состояние), как в знаменитом хайку Басё: «Старый пруд. Прыгнула в воду лягушка. Всплеск в тишине» (пер. В. Марковой).

В качестве педагогического эксперимента мы дали задание студентам-дизайнерам второго курса бакалавриата (Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, кафедра графического дизайна) написать трехстишия, позволяющие слушателю «оказаться в их теле», ощутить их переживания в настоящий момент. Вот некоторые из получившихся стихотворений:

*Чистый лист*

*Пустоты в голове.*

*Дизайн-проект.*

*(Савина Д., УрГАХУ им. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297)*

*Съели арбуз,*

*Кожура осталась –*

*Шлем для Никиты.*

*(Златковская В., Неронова Д., УрГАХУ им. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297)*

На наш взгляд, в этих трехстишиях есть искренность (конечно, без буддистского «вкуса»), которую японский философ Д. Т. Судзуки связывал с необходимой краткостью хайку. Он писал: «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» [\[14, с. 257\]](#). Что касается связи с телесным опытом, во втором трехстишии она кажется нам более очевидной.

Добавим, что в японской традиции стихотворения призваны связывать между собой людей, также как и вещи, которые, как считают японцы, «связывают всех, кто с ними соприкасался» [\[15, с. 95\]](#). Можно сказать, что, учась поэтически откликаться миру, проектировщик начинает ощущать связи между вещами, связи между людьми, связи

между людьми и вещами. Не случайно американский философ дизайна Т. Фрай заявляет о том, что западный человек сегодня должен опираться на «коррелятивное мышление» Древнего Китая, то есть видеть неочевидные отношения между разными элементами реальности на основе телесного опыта, проживать мир как единое целое [\[16, с. 62\]](#).

## *2. Формообразование на основе «пустоты» как «теневого» стороны формы*

Рассуждая о дальневосточной эстетической традиции, отечественный японист Т. П. Григорьева подчеркивала, что как в китайской, так и японской традиции используются не логические связи, а связи по типу «эха», «резонанса», «единства духа», и это предполагает не безструктурность художественных произведений, а «незнакомый или малознакомый европейскому искусству тип структуры» [\[17, с. 85\]](#). По ее словам, речь идет об особом ритме, объединяющем в одну систему как проявленное, так и еще не проявившееся [\[17, с. 40\]](#).

Отечественный синолог В. В. Малявин, также указывая на сведение воедино формы и бесформенного (в китайской концепции пространства), говорит о том, что один из первых трактатов о живописи в Китае не случайно назывался «Вещи входят в свою тень» (V в.). Задача художника, с точки зрения китайской традиции, состоит в том, чтобы увидеть вещь в ее полноте, а конкретно, вместе с ее инобытием, – подобно любованию цветком в китайском саду, который выписывается его тенью на белой стене [\[18, с. 29\]](#).

Современный французский синолог Ф. Жюльен подчеркивает, что невидимое в дальневосточной традиции не является умопостигаемым, напротив, невидимость образует продолжение видимости, она «растворяет» в себе видимость – она феноменальна, а не ноуменальна. Синолог пишет, что китайцы при этом мыслят материальную форму не просто как пустотную, а как состоящую из элементов, между которыми существуют пустоты, «за счет чего вещь дышит, освобождается, орошается и поддается проникновению» [\[19, с. 143\]](#).

Примечательно, что, описывая китайское стремление ухватить пустотное в материальном, или мышление «между», Ф. Жюльен использует понятие «цзянь». Именно это понятие активно используют японские архитекторы со второй половины XX в. В теорию архитектуры понятие «ма» (японское чтение иероглифа «цзянь») ввел Арата Исодзаки. Архитектор понимал под «ма» «промежутки» в материале, позволяющие вещи разрушаться, оставляя только «продуктивную пустоту», утверждающую взаимосвязь всего сущего [\[20, с. 100\]](#). Вслед за Арата Исодзаки концепцию «ма» развил Тадао Андо. Он стал понимать промежуточную пустоту как пространство, оказывающее сильное влияние на души находящегося внутри него людей, пространство, которое позволяет человеку вдруг ощутить в своем теле жизнь [\[7, с. 95\]](#). В свою очередь, Кенго Кума сделал «ма» инструментом создания «проницаемой» архитектуры, оставляя промежутки между элементами фасада, сквозь которые внутрь здания проникают воздух и свет [\[21\]](#).

В пропедевтическом плане, для нас важно то, что внимание одновременно к оформленному и не имеющему форму, к материальному и «пустому» повышает чувствительность проектировщика к свойствам материала. Один из наиболее авторитетных японских дизайнеров и преподавателей Кэнъя Хара поясняет этот момент, описывая свои ощущения от пустого пространства листа, символизирующего туман в сосновом лесу на ширмах Хасэгава Тохакү. Он пишет, что, несмотря на расплывчатость изображенного пейзажа, «наши чувства втягиваются в это белое пространство листа» [\[22, с. 38\]](#). При этом штрихи, нанесенные расщепленной кистью, по его словам, позволяют

художнику изобразить реальный мир более реалистично, поскольку передают ощущение фактуры дерева [\[22, с. 36-37\]](#).

В качестве пропедевтического упражнения мы предложили студентам сфокусироваться на «теневой» стороне формы: а именно, составить ритмические композиции из найденных ими камней таким образом, чтобы за счет пустых промежутков создавалось ощущение единого «дыхания» этих камней и даже их не-материальности.

Представленная на рисунке 1 студенческая работа отсылает к знаменитому пятнадцатому камню японского храма Рёандзи (один из камней всегда остается скрытым от взгляда зрителя за другими камнями). В студенческой работе вместо одного камня мы видим только его тень. Ослабление массы камней от ряда к ряду слева направо позволяет автору визуализировать идею их постепенного «исчезновения», однако, некоторое его невнимание к ракурсу камней делает движение пространства («пустоты») все же скованным – в нем не хватает ощущения «единого дыхания».



*Рис. 1. Упражнение «Дыхание камней», Плящина Т., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 294. (справа: наша схема «движения» пустоты на примере фрагмента работы японского каллиграфа-авангардиста по имени Морита Сирю)*

По определению специалиста по китайской традиционной эстетике Чжу Чжижуна, ритмический рисунок – это «принцип смены сил инь и ян, который охватывает все человеческое существование» [\[8, с. 90\]](#). Он поясняет: «В традиционном китайском мировоззрении ритм рассматривается не как внешняя форма пространственно-силовых и временно-скоростных характеристик, а как внешнее проявление внутренних функций жизненной сущности» («дыхание» тела) [\[8, с. 193\]](#). Для создания ритмического отклика, то есть для того чтобы показать «пульсацию жизни», художнику достаточно одного штриха и пустого фона вокруг него.

Отметим, что речь идет не о любой пустоте фона, а о так называемой пустоте «ёхаку», которую, по мнению мастеров традиционной живописи и каллиграфии, можно оценить только «внутренним взором, ищущим природу Будды» [\[23, с. 69\]](#); она возникает спонтанно, как бы сама собой. Однако в 1950-е гг. под влиянием западного искусства японские каллиграфы-авангардисты несколько трансформировали это понятие, решив, что пустота «ёхаку» должна формироваться сознательно, а не интуитивно [\[23, с. 69\]](#): главное – чтобы она ощущалась как достаточно плотная (обычно ее сравнивают с белой рекой). Сегодня эту «избыточную пустоту» сознательно используют дизайнеры-каллиграфы в оформлении вывесок, плакатов и пр.

К этому термину обращается в своей монографии Кэнъя Хара, рассматривая белое пространство листа как пространство «скрытых возможностей, которые существуют до



того, как произойдет событие» [22, с. 8]. Дизайнер превращает «ёхаку» в определенный стиль проектного мышления, позволяющий рассматривать повседневность как то, что еще неизвестно, видеть в окружающих вещах новые возможности [6]. Кэнъя Хара проводит параллель с опустошением сознания во время медитации, он пишет: «Когда я медитирую на каком-то объекте, он становится совершенно другим, как будто я только что столкнулся с ним в первый раз» [22, с. 72].

В сущности, речь идет о дзенском «просветлении», которое является «скачком» с уровня рассудочного дискурсивного знания на уровень телесного осознания единства мирового континуума [24, с. 269]. Вероятно, о такого же рода «просветлении» на уровне телесного осознания говорит, например, японский дизайнер Наото Фукасава, когда объясняет свою концепцию "Super Normal" словами о том, что «вещи, которые имеют свойство приводить нас в чувство, являются "сверх-нормальными"» [25, с. 21]. В качестве символа «сверх-нормальных» вещей Наото Фукасава использует гусиное яйцо, которое из-за своих размеров вызывает у зрителя секундное замешательство, позволяя ему увидеть обычное по-новому [25, с. 46].

В качестве пропедевтического упражнения мы предложили студентам создать ритмическую композицию тушью, позволяющую ощутить плотность свободного пространства листа. Наиболее удачная студенческая работа представлена на рисунке 2. Автор работы вдохновлялся произведением известного тайваньского художника-авангардиста по имени Лю Госун – на работе художника изображены гряды гор с высоты птичьего полета или даже с высоты спутника. Студентке удалось добиться выразительной пустоты, однако, с точки зрения дальневосточной традиции рискнем предположить, что работе не хватает естественного ритма, строящегося на уравнивании движения линий вверх с их движением вниз, словно они находятся под влиянием гравитации.



*Рис. 2. Упражнение «Проявление белого», Сергиенко К., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 294. (справа: наша схема, показывающая учет силы гравитации, на примере фрагмента работы тайваньского художника-авангардиста по имени Лю Госун)*

Подчеркнем, что ритм в китайской традиции воплощает в себе «кипучую жизненную силу». В частности, Чжу Чжижун сравнивает ритм в китайском искусстве с рябью на поверхности воды, которая «позволяет ощутить жизненную силу последней» [8, с. 182]. В отличие от китайской традиции, в западном искусстве ритм понимается как чередование элементов в определенной последовательности, и эта последовательность может быть определена вычислительным способом (собственно, в генеративном дизайне формообразование и делегируется компьютеру).

Нам импонирует «восточный подход», поскольку он ставит человеческую способность к



дифференциации опыта выше вычислительной мощности компьютера. Не случайно, размышлявший о метатехнике как философии, связывающей форму с сущностью, японский философ Имамита Томонобу, провозгласил искусство «панaceей от превращения человека в живой придаток машины» [26, с. 143].

### *3. Формообразование через «выращивание» формы*

На Дальнем Востоке к произведениям искусства всегда было принято относиться как к живым системам (сегодня это восприятие транслируется и на объекты регионального дизайна). В частности, Чжу Чжижун отмечает, что в китайской традиции эстетическое понимание могут вызывать только объекты, наполненные «бурлящей жизненной энергией» [8, с. 139]. «Форма» понимается как «сило-форма», поскольку в китайской традиции форма «син» неотделима от «конфигурации силы» «ши» [27, с. 54]. Сила «ши», в свою очередь, придает динамичность объекту – она проявляется в том, что «у зрителя создается впечатление, будто тетива натянута и стрела вот-вот будет выпущена» [8, с. 261]. В практическом плане речь идет об «оценке степени изогнутости материала» [8, с. 266]: когда, например, в китайской и японской флористике используются ветки криволинейной формы, а также, когда в каллиграфии используются изогнутые линии.

Добавим, что в китайской каллиграфии (и живописи) наиболее важную роль в формировании «ши» играет естественный импульс в теле человека, поэтому «всякий, кто хочет, чтобы [ощущение силы] ши передавалось влево, должен сначала направить свое сознание вправо (чтобы движение влево возникло спонтанно, естественным образом)» [18, с. 271-272]. Момент проживания формы телом, на самом деле, скрыт и в китайской или японской флористике. Не случайно основатель современной школы икебана (Согэцу) Тэсигахара Софу писал о том, что ученику обязательно нужно обратиться к искусству каллиграфии, чтобы глубже понять линии в икебанае.

Каллиграфией вдохновляются также современные китайские дизайнеры мебели. Например, Джерри Чэнь выражает в мебельных формах экспрессивную манеру письма минского каллиграфа по имени Сюй Вэй. Несмотря на динамичность мебельных форм, дизайнер подчеркивает в них «жесткую структуру». При этом он отмечает, что западный человек не сможет постичь «китайский стиль», если не поймет, что такое «структура» как «нематериальная ценность китайского дизайна», отличающая его от современного дизайна на Западе [<https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html>].

Действительно, изогнутые линии не имеют значения сами по себе. Ощущение «живой» формы невозможно передать без наличия внутри нее «органической структуры» или, буквально, «костной структуры» (в китайской живописи и каллиграфии кость – это «непрерывная сильная линия от начала до конца» [9, с. 11]). Однако это не тот «скелет изобразительного организма», который выстраивал с помощью линий П. Клее (соответственно, в объеме это не гнутые трубки М. Брёйера). Речь идет о «растущей» структуре, формирующейся «пружинистым движением произрастания» [8, с. 323]. Не случайно китайские художники учились основам ритмических отношений, изображая бамбук, а не обнаженное человеческое тело [8, с. 322].

В качестве пропедевтического задания мы предложили студентам нарисовать композицию из костей, в которой будет проявлено «пружинистое движение произрастания» (рисунок 3). Для того чтобы увести их внимание от любования объемом

и геометрической структурой костей, на занятии мы поставили икебану, позволяющую прочувствовать жизненную силу растений. Однако задание оказалось сложным для выполнения. На наш взгляд, это связано с тем, что уже на уровне понимания термина «композиция» (кит. «чжан-фа») существует огромная разница между западной и восточной художественными традициями.

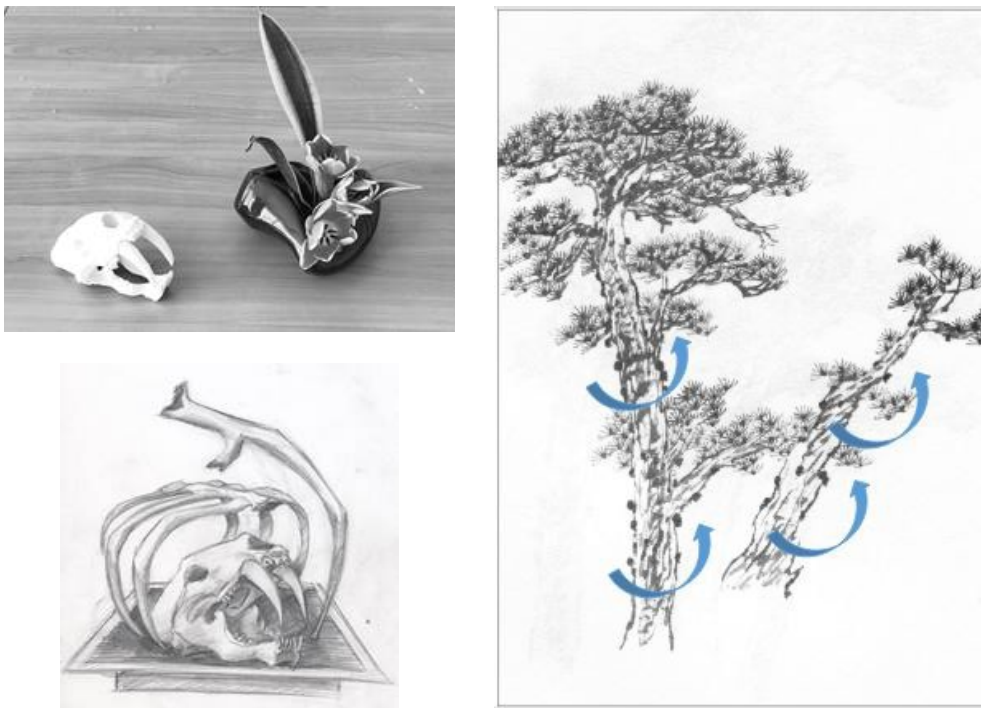


Рис. 3. Упражнение «Живые кости», Сидорова М., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297. (справа: наша схема, показывающая «пружинистое движение произрастания», на примере фрагмента работы китайского художника по имени Чжан Фуан)

Так, согласно американскому искусствоведу Дж. Роули, предрасположенность европейцев к научному познанию побудила их в поисках целостности «полагаться преимущественно на объективный вид вещей и соотносить упорядоченность с геометрической организацией, тогда как рефлексия китайцев заставила их искать ощущение единства в идеях соотнесенности вещей, взаимной дополнительности и подобия частей» [18, с. 340]. В том же русле рассуждает французский синолог Ф. Жюльен, подчеркивающий, что китайских художников никогда не интересовала структура тел как перцептивных объектов [19, с. 220], они всегда писали «векторы жизненной энергии» [19, с. 256] (потому, собственно, дальневосточных художников всегда заботила линия, а не масса [23, с. 75]). По словам Ф. Жюльена, композиция в китайской живописи обладала и обладает «дыхательной» логикой [19, с. 266]: если европейцы «стремились к тому, чтобы как можно убедительнее соединить вещи», то китайцы «подчеркивали разрывы (пустоты) между ними» [19, с. 344], поскольку ощущали мир как единый априори.

Мы полагаем, что композицию икебаны легко принять по ошибке за привычную для западного человека замкнутую композицию, строящуюся на геометрических отношениях. Западнему человеку нужна более длительная подготовка для того, чтобы начать видеть, осознавать ее «дыхательную» логику.

#### Заключение

По справедливому замечанию современного исследователя феноменологической теории

архитектуры М. Р. Невлютова, на Западе мышление телом – это мышление руки: от создания рисунка – до акта строительства [\[28, с. 49-50\]](#). На Востоке тело принято рассматривать целостно, когда любое движение оказывается связанным со всем телом (и даже с «телом» мира). Эта связь осуществляется посредством некоего внутреннего ритма или созвучия, сопровождающегося откликом-резонансом. Неслучайно японский дизайнер Кэндзи Экуан сравнивал японский дизайн с коробкой для о-бенто, позволяющей собрать вместе обычные, знакомые, повседневные вещи и усилить (с помощью отклика-резонанса) присущую им привлекательность [\[29, с. 162\]](#).

Для нас важно то, что понимание человека и мира как единого «тела» позволяет человеку найти устойчивое основание в мире, на основе которого конструируются различия. Понимание этих становящихся различий позволяет ему увидеть неочевидные соотношения между разными элементами реальности и предвидеть развитие складывающихся ситуаций. Об этом говорит Т. Фрай, характеризуя дизайн как «один из наиболее мощных способов понимания того, как предвосхищается мир, как он делается и как действует» [\[16, с. 73\]](#).

Добавим, что отечественные философы сегодня пишут о так называемом «мышлении-вместе-со-сложностью» как процессуально-реляционному мышлению «между» – между субъектом и объектом, между порядком и хаосом, между Востоком и Западом [\[30, с. 163\]](#). Если говорить о проектно-мышлении-вместе-со-сложностью, которое требует специальной пропедевтики, оно предполагает, на наш взгляд, не создание сложно вычислимой формы-оболочки как самоцели, а открытие «пространства возможностей» или «пространства смыслов», то есть создание по-настоящему «открытой» формы или даже упразднения формы. Справедливым в этом отношении нам кажется упрек В. В. Бычкова, адресованный современному искусству (и дизайну), в котором «возобладала, усилилась некая специфическая внедуховная энергетика, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному зрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко – рассудком» [\[31, с. 194\]](#).

## Библиография

1. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник. / Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004.
2. Волков Н. Н. Композиция в искусстве. М.: Искусство, 1977.
3. Penny S. Making Sence: Cognition, Computing, Art and Embodiment. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017.
4. Kuma K. Ten, sen, men [Точка, линия, плоскость]. Tokyo: Iwanami-shoten, 2022.
5. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.
6. Hara K. Design of Design. Tokyo: Iwanami-shoten, 2018.
7. Ando T., Furuyama M., Migayrou F., Lavisgnes S., Blistene B. Tadao Ando: Endeavors. Paris: Flammarion, 2019.
8. Чжу Чж. Философия китайского искусства. М.: Издательство восточной литературы, 2021.
9. Yoshioka T. Mienaikatachi [Невидимые формы]. Tokyo: Esquire Magazine Japan, 2009.
10. McCarter R. Steven Holl. New York and London: Phaidon Press, 2015.
11. Pallasmaa J. *Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture*. // The Architectural Review. 2000. No 207(1). Pp. 78-84.
12. Герасимова М. П. О специфике «Японского» (красота мгновения, исчезающего в вечности). // Ежегодник Японии. 2012. № 41. С. 223-238.

13. Скворцова Е. Л. Эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции. // Человек. 2011. № 4. С. 170-184.
14. Судзуки Д. Т. Дзен и японская культура. СПб.: Наука, 2003.
15. Герасимова М. П. Влияние синтоизма на эстетическое сознание японцев. // Труды VIII международного симпозиума международного научного общества синто. М.: МАКС Пресс, 2003. С. 87-92.
16. Фрай Т. Дефутурация: новая философия дизайна. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2023.
17. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
18. Малявин В. В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014.
19. Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту: опыт де-онтологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
20. Isozaki A. Japan-ness in Architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011.
21. Muscogiuri M. Sketching, drawing, modeling: phenomenology of the project in the work of Kengo Kuma. / Kengo Kuma: Inspiration and Process in Architecture. 2013. Pp. 8-17.
22. Hara K. White. Zürich: Lars Müller Publishers, 2010.
23. Bogdanova-Kummer E. Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde. Leiden, Boston: Brill. 2020.
24. Скворцова Е. Л. Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела». // Философия: научные исследования. 2014. № 3. С. 258-270.
25. Fukasawa N., Morrison J. Super Normal: Sensations of the Ordinary. Zürich: Lars Müller Publishers, 2022.
26. Скворцова Е. Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу. // Философские науки. 2010. № 3. С. 132-146.
27. Shi X. Chinese calligraphy as Force-Form. // The Journal of Aesthetic Education. No. 53(3). 2019. Pp. 54-70.
28. Невлютов М. Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры: диссертация ... кандидата архитектуры. М. 2021.
29. Saito Yu. The Moral Dimension of Japanese Aesthetic. // Rethinking aesthetics: the role of body in design. New York, London: Taylor & Francis Group. 2013. P. 158-180.
30. Аршинов В. И., Свирский Я. И. Реляционно-трансдуктивное мышление как аспект мышления-вместе-со-сложностью: опыт когнитивного погружения. // Наука и феномен человека в эпоху цивилизационного макросдвига. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2023. С. 158-266.
31. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма как феномен техногенной цивилизации. // Искусствознание. 2011. № 1-2. С. 188-210.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («"Телесно-ориентированная" пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования»), является совокупность ритмически-композиционных приемов формообразования (в объекте) в «телесно-ориентированной» пропедевтике дизайна.

Объект исследования автор раскрывает посредством анализа теоретического дискурса по вопросам телесно-ориентированного дизайна, акцентируя внимание на восточном (Япония, Китай) подходе к трактовке телесности. Глубина синтоистской и буддистской

философии пространства характеризует особое восточное отношение к телесности, которое не замыкается на перцепции геометрических форм, а подчеркивает синкретичную взаимосвязь тел (форм) в заполнении пустоты, обладающей собственной сущностью. Отсюда вытекает ритмическая взаимосвязь телесного (форма) и бестелесного (пустота), требующая смещения восприятия от конкретики форм к конкретике ритма оформленного (телесность) и формирующегося (пространство). Автор вполне уместно проблематизирует необходимость новых приемов пропедевтики навыков иного восприятия формирующегося пространства в рамках дизайнерского творчества. Речь, таким образом, идет не просто о технических навыках отображения некоего замысла, а о развитии иного с точки зрения традиции западного дизайна восприятия соотношений оформленного и формирующегося — о восприятии гармонии существующего в собственном ритме соотношения форм и пространства, с одной стороны, и воплощаемого в новых формах объекта дизайнерского творчества с другой. Автор подчеркивает, что освоение совокупности особых ритмически-композиционных приемов формообразования в телесно-ориентированном дизайне требует особого пространственного восприятия (восточного) и, соответственно, новых пропедевтических приемов в развитии дизайнерского мастерства.

Анализ автором отдельных пропедевтических заданий, выполненных обучаемыми, представляет собой попытку обогащения педагогической практики подготовки дизайнеров к освоению передовых рубежей теории и практики дизайна, ориентированной на интеграцию культур Запада и Востока. В этом отношении автор эксплицирует в междисциплинарный теоретический (теория дизайна и педагогика) дискурс собственный передовой опыт, раскрывая результаты педагогических экспериментов.

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и представленная на рецензирование статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на сопоставлении результатов теоретических дискуссий, связанных с осмыслением телесно-ориентированного дизайна, с результатами отдельных педагогических экспериментов. Таким образом, автор реализует принцип единства педагогической теории и практики, сопровождая педагогические научно-познавательные задачи с глубоким осмыслением культурных особенностей восточной традиции телесно-ориентированного дизайна. Авторский методический комплекс (анализ, обобщение, культурологическая типологизация и атрибуция, эксперимент и обобщение его результатов) релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Автор вносит вклад как в теорию и практику дизайна, так и в развитие передовых педагогических технологий профессионального образования.

Актуальность выбранной темы автор поясняет пристальным вниманием современных теоретиков и практиков дизайна как на Западе, так и на Востоке к экологии дизайна, в которой существенное место занимает проблема телесно-ориентированного дизайна окружающего человека пространства.

Научная новизна исследования, заключающаяся как в экспликации в теоретический дискурс результатов оригинальных педагогических (пропедевтических) экспериментов, так и в авторском осмыслении актуального дискурса в теории дизайна, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, отдельные замечания относятся к соблюдению редакционных требования к оформлению сносок на литературу (нужно исправить: «его проектный подход "отменяет форму" [с. 8]» и «до акта строительства [28, С. 49-50.]»), а также к оформлению подзаголовков (после выделенных отдельной строкой подзаголовков точка не ставится).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, но описание нуждается в корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. [https://nbpublish.com/camag/info\\_106.html](https://nbpublish.com/camag/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна. Автор аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработке обозначенных оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

## **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 ««Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования», в которой проведено исследование процесса формирования у будущих дизайнеров навыка телесного восприятия.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что новый тип композиционного мышления («проектное-мышление-вместе-со-сложностью») требует специальной пропедевтики, и предполагает не создание сложно вычислимой формы-оболочки как самоцели, а открытие «пространства возможностей» или «пространства смыслов», то есть создание по-настоящему «открытой» формы или даже упразднения формы.

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

Соответственно, цель статьи заключается в анализе феномена «телесного» понимания ритма с точки зрения восточного подхода и разработке методики формирования данного навыка в рамках пропедевтического курса для будущих дизайнеров. Для достижения цели автор ставит задачу наметить «телесно-ориентированное» направление развития пропедевтики в дизайне на примере конкретных упражнений.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, эксперимент, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды теоретиков и практиков современного дизайна (Дж. Гибсон, Т. Фрай, Тадао Андо, Ф. Жюльен, В. В. Малявин, Ю. Палласмаа и др.). Эмпирическую базу составили упражнения, разработанные автором для студентов, обучающихся в Уральском государственном архитектурно-художественном университете имени Н. С. Алферова на кафедре графического дизайна.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения разработанных автором методик для развития телесного восприятия пространства и формирования у студентов-дизайнеров восточного типа подхода к пониманию ритма и композиции.

В своем исследовании автор берет за основу идеи восточного понимания тела и ритма японского архитектора Тадао Андо. Для него тело, которым обладает любой материальный объект есть «прозрачное пространство», «вместилище духа», резонирующего с миром. В контексте «телесно-ориентированного» дизайна, в проектно-методологическом плане именно «пустотно-резонирующее» тело проектировщика позволяет «проекту» складываться естественным образом.

На основе компаративного анализа автор отмечает ключевое отличие между западным и

восточным мировосприятием. По его мнению, западное пространственное мышление строится на логических принципах, в то время как восточное берет за основу сочетание внешней ритмики и внутреннего отклика-резонанса.

Автор анализирует разнообразные потенциальные направления формирования телесно-ориентированного дизайна у студентов: развитие поэтической восприимчивости, формообразование на основе «пустоты» как «теневой» стороны формы, формообразование через «выращивание» формы. Для каждого направления им разработаны практические задания для студентов.

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 новаторских педагогических подходов к обучению дизайну 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 31 источник, в том числе и иностранный, 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.