

Традиционные методы обращения восточноазиатских дизайнеров к «телесному сознанию»



**Филоненко
Надежда
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
mashanadya@gmail.com



**Третьякова
Мария
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
mashanadya@gmail.com

Актуальность исследования обусловлена тем, что Япония и Китай предлагают сегодня альтернативную западной модель дизайна, строящуюся на принципиально ином понимании телесности. Цель исследования заключается в выделении укорененных в восточной традиции «методов» обращения восточноазиатских дизайнеров к собственному «телесному сознанию» и через это — к «телесному сознанию» потребителя. Авторы выделяют «метод» созерцания пустоты, характерный для японских дизайнеров, и «метод» поиска утонченного, характерный для китайских дизайнеров «новой волны».

Ключевые слова: «телесно-ориентированный» дизайн, телесное сознание, японский дизайн, китайский дизайн, Наото Фукасава, Кэнъя Хара, Джерри Чэнь, Яньфэй Чэнь.

Filonenko N. S., Tretyakova M. S.

Traditional methods of east asian designers' appeal to «embodied consciousness»

The relevance of the research is due to the fact that Japan and China today offer an alternative Western design model based on a fundamentally different understanding of corporality. The purpose of the study is to identify the «methods» rooted in the Eastern tradition of East Asian designers' appeal to their own «embodied consciousness» and through this to the «embodied consciousness» of the consumer. The authors identify the «method» of contemplating emptiness, characteristic of Japanese designers, and the «method» of searching for the refined, characteristic of Chinese «New Wave» designers.

Keywords: «bodily-oriented» design, embodied consciousness, Japanese design, Chinese design, Naoto Fukasawa, Kenya Hara, Jerry Chen, Yanfei Chen.

Один из ведущих японских дизайнеров, Кэнъя Хара, считает, что преимуществом восточноазиатских проектировщиков является их умение использовать в своей практике «телесное сознание». Он подчеркивает, что западный человек мыслит мозгом, обрабатывающим информацию пяти органов чувств, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам» [20, 64–65]. Иное понимание телесности на Востоке приводит к тому, что Япония и Китай предлагают сегодня собственную модель дизайна, альтернативную западной.

Для того чтобы понять, на чем строится эта модель, необходимо разобраться, какие «методы», укорененные в дальневосточной традиции, используют сегодня восточноазиатские дизайнеры для работы с «телесным сознанием».

Методологическую базу исследования составляет общенаучный метод сравнения с элементами компаративного анализа. В ходе исследования мы опираемся, прежде всего, на англоязычные источники, поскольку пред-

ставители того или иного регионального дизайна, стремящиеся сегодня выйти на международный рынок, обязательно публикуются на английском языке. Среди японских дизайнеров в наибольшей степени выделяются Кэнъя Хара и Наото Фукасава, имена которых связаны с компанией Muji. Добавим, что монографии Кэнъя Хара «Designing Design» (2007) [20] и «White» (2010) [16] уже считаются хрестоматиями по теории дизайна.

Поскольку китайский дизайн активно развивается только последние десять лет, англоязычная монография, знакомящая западную аудиторию с наиболее развитой отраслью регионального китайского дизайна — дизайном мебели «новой волны», — вышла только в 2019 г. («Contemporary Chinese Furniture Design: A New Wave of Creativity») [13]. Тем не менее мы считаем важным обратиться к этой публикации, так как развитие регионального дизайна сегодня активно поддерживается правительством Китая.

Прежде чем начать исследование, скажем несколько слов о понимании телесности на Вос-



Иллюстрация 1. Пустота «ёхаку» в одной из двух ширм «Сосновый лес». Художник Хасэгава Тохакү (1539–1610).
Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/Hasegawa_T%C5%8Dhaku

токе. В. В. Малявин, исследуя феномен «телесного сознания» в философии и культуре Китая, отмечает, что, в отличие от Запада, для которого между «физическим телом» и «телом субъекта» нет преимственности, Восток понимает телесность как «тело общительности» [8, 59–71]. Такое понимание телесности приводит к формированию особого вида мышления у восточноазиатских мастеров, которое американский искусствовед Дж. Роули назвал «идеационным», т. е. направленным на непосредственное созерцание сущностей.

Хотя понимание телесности в Китае и Японии во многом близко, оно не тождественно, а потому различаются «методы» работы с «телесным сознанием» современных китайских и японских дизайнеров. Рассмотрим эти «методы» более подробно.

1 Созерцание пустоты (японский подход)

С точки зрения японцев, всем вещам присуще свойство пустоты (яп. *ку* 空). Для того чтобы увидеть эту изначальную пустотность мира, обуславливающую его творческий потенциал (по словам Д. Т. Судзуки, в японской литературе это «чудесное» и «таинственное» свойство мира принято называть *мё* 妙, или *юэн* 幽玄), необходимо прийти к безмятежному созерцанию, позволяющему понять, что «снег не белый и ворона не черная» [19, 20]. Согласно Д. Т. Судзуки, такое понимание становится возможным благодаря так называемому «уму, не сознающему себя», который наполняет все тело, нигде при этом не застревая, — соответственно, человек, обратившийся к этому виду ума, находится в состоянии «открытости на все стороны» [10, 160].

Стремление японцев «вглядываться в бездну» приводит их к наслаждению простотой *ваби* и *саби* [10, 293]. Речь идет о принципе о «благородной простоте» и «минимализме выразительной формы при богатстве подразумеваемого содержания» [9, 39]. Не случайно компания *Muji* (яп. «Без знака») заявляет сегодня о том, что продвигает традиционную японскую эстетику *су* 素, предполагая, что «простота привлекательнее, чем роскошь» [17, 14]. Рассматривая эту категорию в японской эстетической традиции, Масаюки Курокава указывает, что *су* предполагает красоту необработанного материала, когда мастер подвергает материал минимальной обработке с тем, чтобы его «оживить» [21, 120]. При этом «оживление» материала предполагает выбор наиболее простой формы-паттерна, служащей универсальным основанием для выражения всего богатства этого материала [21, 132] (Масаюки Курокава приводит в пример прямолинейную выкройку японского кимоно или квадратный лист бумаги для складывания оригами [21, 122]). По словам дизайнера, *су* сегодня хорошо согласуется с индустриальными принципами тиражируемости и портативности [21, 126].

Добавим, что иероглиф *су* может иметь значение «белый» в отношении неокрашенной ткани, а также читаться *сиро*, т. е. «белый» (например, в слове *сирото*

素人 — яп. «новичок», «любитель»). К понятию «белый» обращается в своих теоретических трудах арт-директор компании *Muji* Кэнъя Хара. Подчеркивая, что японские дизайнеры до сих пор считают «Похвалу тени» (1933) Танидзакэ Дзюнъитиро фундаментальным текстом по японской эстетике [20, 158], он противопоставляет серой полутьме яркий белый свет и предлагает понимать *сиро* 白 (яп. «белый») как категорию современной японской эстетики. Дизайнер связывает «белое» с «пустотой», обращаясь к японскому слову *кухаку* 空白 (букв. «пустое белое»), которое обозначает незаполненное место на листе бумаги, т. е. «белое» для дизайнера выступает как фон, благодаря которому может происходить возникновение «всех возможных значений» [20, iii].

Согласно Кэнъя Хара, белая пустота «очищает» человека, и его «восприятие становится более острым» [20, 57]. Сходным образом погружение в медитацию, т. е. опустошение разума, позволяет увидеть объект так, как будто «сталкиваешься с ним в первый раз» [20, 72]. Связь белого с «очищением» интерпретируется Кэнъя Хара так же, как «очищение от декора».

Кэнъя Хара противопоставляет белому цвету серый, говоря, что белый цвет возникает из «хаоса» серого как «загрязненного» белого: «Возникая из хаоса, белое становится информацией, жизнью» [20, 10]. В белом «скрыты возможности превращения в другие цвета»; в философском плане — *сиро* связывается Кэнъя Хара с *кидзэн* 氣前 (яп. «способностями, присущими человеку от рождения», а точнее — до его появления на свет), т. е. «белое» содержит в себе информацию, актуализирующуюся в будущем [20, 8]. Дизайнер пишет: «Жизнь приходит в этот мир в белом, но она начинает приобретать цвет по мере того, как принимает конкретную форму, и касается земли, подобно желтому цыпленку, вылупляющемуся из белого яйца» [20, 9].

Рассматривая «белое» как скрытую возможность, Кэнъя Хара обращается к понятию из традиционной японской живописи и каллиграфии — *ёхаку* 余白 (букв. «избыточное белое»), которое обозначает свободное пространство листа, ощущающееся в контексте всей композиции как «расширяющееся» (в каллиграфии — создающее эффект «выпуклой линзы»). В качестве примера «изысканно плотного» пространства *ёхаку* Кэнъя Хара приводит одно из наиболее известных произведений японской монохромной живописи — «Сосновый лес» Хасэгава Тохакү (1539–1610) (Иллюстрация 1). В нем с помощью пусто пространства листа создается впечатление едва уловимого движения густого тумана, как будто скрывающего дальние деревья, т. е. с помощью «избыточного белого» зритель вовлекается в «безграничный, всплывающий [из глубины подсознания] мир воображения» [20, 38].

В качестве примера реализации эстетики *сиро* можно привести обложку каталога Кэнъя Хара для миланской выставки «Tokyo Fiber Senseware» (2009), демонстрирующей возможности новых материалов из синтетического волокна (Иллюстрация 2). Поскольку синтетическое волокно, по словам дизайнера, позволяет формировать новый телесный опыт взаимодействия человека со средой, дизайнер создает на обложке образ, отдаленно напоминающий маску японского театра «Но», которая традиционно символизирует божество-ками. С помощью этого образа Кэнъя Хара показывает, что синтетическое волокно «живое».

Еще одним примером может служить знаменитый проигрыватель дисков Наото Фукасава, разработанный для компании *Muji* (1999). Хотя в отношении цвета сам дизайнер говорит о скромной красоте холодного серого

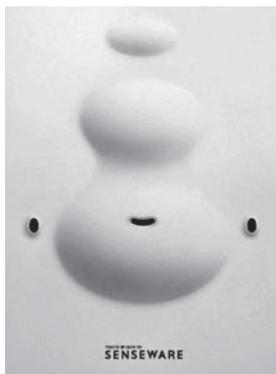


Иллюстрация 2. «Живая» обложка каталога выставки Tokyo Fiber Senseware. 2009 г. Дизайнер Кэнъя Хара. Источник: <https://www.ndc.co.jp/hara/works/2014/08/tokyofiber09.html>



Иллюстрация 3. Проигрыватель дисков. 1999 г. Дизайнер Наото Фукасава. Продукт напоминает символ пустоты Ничто — круг Энсо. Источник: https://www.sagagoryu.gr.jp/2021/03/?cat=57?post_type=post



Иллюстрация 4:
1 — наполненная жизненной силой линия спинки и подлокотников традиционного китайского кресла «цюань и»;
2 — «вялая» линия «Китайского кресла» Х. Вегнера. 1940-е гг. Источники: <https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html>; <https://www.chairish.com/product/8745152/the-china-chair-by-hans-j-wegner-for-fritz-hansen-1940s>

цвета, в котором есть немного теплоты, — именно этот цвет, по его словам, «нейтрализует» негармонирующие цвета [14, 15], — для проигрывателя он выбирает белый цвет, усиливая ассоциацию с каллиграфическим символом дзен-буддизма, или пустотой Ничто (круг Энсо, написанный на листе белой бумаги) (Иллюстрация 3).

Отдельного внимания заслуживает еще одна «белая вещь» Наото Фукасава — гусиное яйцо на токийской выставке «Super Normal» (2006). Яйцо не удивляет зрителя с точки зрения формы, но сбивает его с толку своим масштабом. По словам Наото Фукасава, на самом деле, оно позволяет увидеть «что-то обычное по-новому», показывая, «что хорошего [есть] в “нормальном”» [15, 99].

Примечательно, что, согласно мифологическому своду японской древности «Нихон сёки», «мир вышел не из хаоса, а задуман богами из первоначальной смеси» — из яйца [4, 90]. То есть образ яйца в синтоизме — это образ единого тела мира. Добавим к сказанному, что все вещи, окружающие человека, являются частью этого единого тела, а потому, согласно японскому мироощущению, они «связывают всех, кто с ними соприкасался» [3, 95]. Другими словами, гусиное яйцо Наото Фукасава на выставке отсылает зрителя к первообразу любой созданной дизайнером вещи, а также указывает на внутреннее родство человека и вещи, говорит о том, что любая вещь «живая».

2 Поиск утонченного (китайский подход)

В китайской эстетике важнейшую роль играет представление о Пути-дао: поэтому, если японцы акцентируют внимание на созерцании пустоты, то для китайцев оказывается важным взаимодействие имеющегося и отсутствующего, или категориальная пара ю-у 有無, оформившаяся уже в «Дао-дэ цзин».

Хотя дао и лишено внешних атрибутов, человек способен узреть его «утонченности» *мяо* 妙 (то самое «мё», которое Д. Т. Судзуки отождествляет с пустотностью мира). Специалист по китайской эстетике Чжун Чжу связывает *мяо* с «глубоким, или чудесным, постижением» произведения искусства — *мяо-у* 妙悟. Он пишет, что «в процессе такого постижения, или прозрения, достигается слияние бытия субъекта с бытием мириад сущностей, соединение жизни физической и духовной, в результате чего происходит акт творения Пути-дао» [11, 75] (т. е. речь не идет только о пустотности мира).

Для пояснения *мяо* В. В. Малявин обращается к понятию *мяо-ю* 妙有, или «чудесное сущее», объясняя, что оно указывает на «сущее как не-сущее», или взаимное про-

никновение присутствующего и отсутствующего [6, 144]. По его словам, китайские каллиграфы, например, видели *мяо-ю* в пустом пространстве между линиями знаков [7, 208]. Другими словами, пустое пространство листа в принципе не могло стать «чудесным» без каллиграфических линий, поскольку оно не способно обладать каким-либо характером.

Можно сказать, что *мяо* отражает свойство Дао открываться человеку в результате тонкой дифференциации реального опыта последнего. Не случайно китайский художественный критик XI в. Лю Даочунь призывал людей «безыскусных и заурядных» сначала «стремиться к утонченной работе с кистью», а потом уже выражать с ее помощью Дао [7, 330]. Этот бесконечный поиск утонченностей в личном опыте, по замечанию Дж. Роули, приводил к тому, что «китайский художник одной чертой кисти мог сказать гораздо больше, чем любой из его европейских коллег» [7, 328].

В конце концов, в китайской культуре каллиграфия стала образом «вечно вьющейся нити», «связывающей все сущее в один узел», т. е. символом Пути-дао [7, 204]. Не случайно в своих мебельных проектах современный китайский дизайнер Джерри Чэнь «вдохновляется элегантными размашистыми линиями каллиграфии» [13, 36]. Дизайнер подчеркивает, что для мебели династии Мин, которую он косвенно берет за образец, характерны «простые [элегантные] линии» и «строгая структура», и именно этого не хватает, например, в «минских» стульях Х. Вегнера 1940-х гг. (Иллюстрация 4) [12]. Поэтому, когда Джерри Чэнь создает шезлонг из серии «Green Vine» (англ. «Зеленая лоза»), обращаясь к творчеству известного литератора династии Мин — Сюй Вэй, или «Отшельнику зеленой лозы», — он выражает в мебельных формах не что иное, как его экспрессивную манеру письма, каллиграфическую и живописную (Иллюстрация 5).

Отметим, что Сюй Вэй относится к позднеминским мастерам каллиграфии, для которых, согласно В. Г. Белозеровой, эстетика неумелости *чжо* 拙 понималась как крайняя форма проявления критерия необычного *ци* 奇, или изысканного *я* 雅 [2, 295]. Менее экспрессивной, но также выражающей эстетику неумелости как предел изысканности, является мебель китайского дизайнера и каллиграфа Яньфэй Чэнь, основавшего в 2011 г. компанию Pusu 璞素 (кит. «неотшлифованный [драгоценный камень] и неокрашенный [чистый белый шелк]»). Дизайнер оставляет почти необработанными поверхности табурета в виде тыквы, который вырезан из массива драгоценного камфорного дерева. Изящество проявляется не только в силуэте табурета, но заключается также в тщательном выборе рисунка материала — кольца спи-



Иллюстрация 5: 1 — использование экспрессивного движения стебля глицинии (Сюй Вэй, свиток с глицинией, вторая половина XVI в.); 2 — шезлонг из серии «Green Vine». Дизайнер Джерри Чэнь. 2012 г. Источники: <https://huaban.com/pins/137956306>; <https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html>



Иллюстрация 6. Интерпретация традиционного табурета в виде тыквы «гуа дунь» в «Pumpkin stool». Дизайнер Яньфэй Чэнь. 2012 г. Источник: <https://www.chinadesigncentre.com/works/pusu-chinese-design-throughout-millennium.html>



Иллюстрация 7. Интерпретация традиционного кресла «цюань и» в «Tiandi horseshoe armchair». Дизайнер Яньфэй Чэнь. 2012 г. Источник: https://www.chinadesigncentre.com/cdc_features/best-neo-ming-designs-with-strikingly-simple-and-elegant-style.html

ла дерева проступают в тех местах, где располагались подвесные кольца у минского аналога [18] (Иллюстрация 6).

Важную роль в мебели дизайнера играет «атмосфера поэтичности и ученой вдумчивости, традиционно ассоциирующаяся с практикой каллиграфии» [13, 50]. Речь идет не только об изящной интерпретации мебельных форм династии Мин, но также о традиционной для китайской каллиграфии иллюзии движения пустоты внутри и снаружи каллиграфически написанных знаков. С точки зрения китайского мироощущения, «благодаря пустому полному дышит; получая от пустого поле действия перед собой, вещи выходят из бесплодного замыкания в себе» [5, 136], т. е. правильно организованные пустоты «одушевляют» форму. В качестве примера можно привести кресло «Tiandi horseshoe armchair», тонкие линии опор спинки которого создают место «выдоха» (Иллюстрация 7).

Проживание зрителем «вдох» и «выдох» вещей заставляет его «ощутить пульс мириад существ в мире» и «услышать свои внутренние ритмы» [11, 81]. В конечном счете, это позволяет человеку «привести в порядок свой дух и тело» [11, 163] и пробудиться «к более насыщенной и осознанной жизни» [11, 106]. По замечанию В. Г. Белозеровой, мебельная традиция в Китае демонстрирует приверженность китайцев задаче пестования жизни *ян шэнь* 養生 [1, 9].

Заключение

Японские дизайнеры компании Muji транслируют в своих проектах ценность созерцания пустоты. Не случайно арт-директор компании Кэнъя Хара называет Muji «пустым сосудом», имея в виду, что «продукция компании вписывается в контекст любого образа жизни» [17, 118]. Он отождествляет «пустоту» с «простотой» [17, 119]. Кэнъя Хара отмечает, что именно простота позволяет «воспринимать окружающий мир с помощью наших органов чувств» [16, 53]. Другой японский дизайнер Масаюки Курокава даже приходит к выводу, что форма в принципе не так важна для японцев, как качества материала [17, 119]. Кэнъя Хара связывает пустоту с белым цветом [16, 36] и говорит, что люди, соприкасающиеся со скрытым потенциалом белой бумаги, «естественным образом стремятся к самовыражению» [16, 14], а значит, с созерцания пустоты белого листа начинается дизайнерский проект.

Что касается китайских дизайнеров «новой волны», стремящихся воплотить «дух китайской культуры», многие из них обращаются к традиции литераторов, стремясь передать в современных объектах мебели ощущение «изысканной обыденности». Не случайно, указывая на экологическую проблематику китайского дизайна, заместитель директора Комитета по дизайну Китайской мебельной ассоциации Чжэнгуан Хоу говорит о том, что причудливый предмет мебели (во вкусе литераторов) должен быть таким, чтобы его можно было использовать для самосовершенствования, т. е. для развития чувствительности владельца [13, 12]. Соответственно, само создание проекта, если следовать китайской художественной традиции, должно быть результатом глубокого, или чудесного (т. е. строящегося на дихотомии инь-ян), постижения мира художником-проектировщиком.

Список использованной литературы

- [1] Белозерова В. Г. Мебель и интерьеры Китая. — М.: Моск. гор. организация Союза писателей России, 2009. — 136 с.
- [2] Белозерова В. Г. Традиции знаточества (цзянь) и эксцентрики (се) в каллиграфии Фу Шаня (1607–1684) // Вестн. СПбГУ. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9. — № 2. — С. 280–299: [сайт] — URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5239/4397> (дата обращения: 24.07.2024).
- [3] Герасимова М. П. Влияние синтоизма на эстетическое сознание японцев // Тр. VIII Международ. симпозиума междунар. науч. о-ва синто. — М.: МАКС Пресс, 2003. — С. 83–96.
- [4] Григорьева Т. П. Синто и культура // Тр. VIII Международ. симпозиума междунар. науч. о-ва синто. — М.: МАКС Пресс, 2003. — С. 87–92.
- [5] Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту: опыт деонтологии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 368 с.
- [6] Лао-цзы. Дао-дэ цзин / пер., коммент. В. В. Малявина. — М.: Феория: Страдиз, 2019. — 704 с.
- [7] Малявин В. В. Пространство китайской цивилизации. — М.: Феория, 2014. — 372 с.
- [8] Малявин В. В. Феномен «телесного сознания» в философии и культуре Китая // Вопр. фи-

- лософии. — 2019. — № 8. — С. 59–71: [сайт] — URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_39567942_98766457.pdf (дата обращения: 24.07.2024).
- [9] Скворцова Е. Л. К вопросу о мировоззренческих основаниях традиционной японской культуры // Вестн. культурологии. — 2012. — № 1 (96). — С. 36–56: [сайт] — URL: <https://culturology-journal.ru/files/k-voprosu-o-mirovozzrencheskikh-osnovaniiah-tradicionnoi-iaponskoi-kultury.pdf> (дата обращения: 24.07.2024).
- [10] Судзуки Д. Т. Дзен и японская культура. — СПб.: Наука, 2003. — 522 с.
- [11] Чжу Чж. Философия китайского искусства. — М.: Изд-во вост. лит., 2021. — 383 с.
- [12] Chen E., Chen Sh. Interview with Jerry Chen: from antique connoisseurship to contemporary Chinese furniture design // China Design Centre: [сайт] — URL: <https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html> (дата обращения: 14.06.2024).
- [13] Fiell Ch., Qu Zh. Contemporary Chinese Furniture Design: A New Wave of Creativity. — London: Laurence King Publishing, 2019. — 240 p.
- [14] Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. — London; New York: Phaidon Press, 2018. — 288 p.
- [15] Fukasawa N., Morrison J. Super Normal: Sensations of the Ordinary. — Zürich: Lars Müller Publishers, 2022. — 128 p.
- [16] Hara K. White. — Zürich: Lars Müller Publishers, 2010. — 80 p.
- [17] Morrison J., Fukasawa N., Hara K. Muji. — Milan: Rizzoli, 2010. — 256 p.
- [18] Ruan E. PUSU: Chinese design throughout millennium // China Design Centre (дата обращения: 14.06.2024): [сайт] — URL: <https://www.chinadesigncentre.com/works/pusu-chinese-design-throughout-millennium.html> (дата обращения: 24.07.2024).
- [19] Suzuki D. T. An Introduction to Zen Buddhism. — New York: Grove Press, 1994. — 144 p.
- [20] 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018. — 232 p.
- [21] 黒川雅之. 八つの日本の美意識. 東京: 講談社, 2006. — 191 p.
- [7] Malyavin V. V. Prostranstvo kitajskoj civilizacii. — M.: Feoriya, 2014. — 372 s.
- [8] Malyavin V. V. Fenomen «telesnogo soznaniya» v filosofii i kul'ture Kitaya // Vopr. filosofii. — 2019. — № 8. — С. 59–71: [сайт] — URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_39567942_98766457.pdf (дата обращения: 24.07.2024).
- [9] Skvorcova E. L. K voprosu o mirovozzrencheskikh osnovaniyah tradicionnoj yaponskoj kul'tury // Vestn. kul'turologii. — 2012. — № 1 (96). — С. 36–56: [сайт] — URL: <https://culturology-journal.ru/files/k-voprosu-o-mirovozzrencheskikh-osnovaniiah-tradicionnoi-iaponskoi-kultury.pdf> (дата обращения: 24.07.2024).
- [10] Sudzuki D. T. Dzen i yaponskaya kul'tura. — SPb.: Nauka, 2003. — 522 s.
- [11] Chzhu Chzh. Filosofiya kitajskogo iskusstva. — M.: Izd-vo vost. lit., 2021. — 383 s.
- [12] Chen E., Chen Sh. Interview with Jerry Chen: from antique connoisseurship to contemporary Chinese furniture design // China Design Centre: [сайт] — URL: <https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html> (дата обращения: 14.06.2024).
- [13] Fiell Ch., Qu Zh. Contemporary Chinese Furniture Design: A New Wave of Creativity. — London: Laurence King Publishing, 2019. — 240 p.
- [14] Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. — London; New York: Phaidon Press, 2018. — 288 p.
- [15] Fukasawa N., Morrison J. Super Normal: Sensations of the Ordinary. — Zürich: Lars Müller Publishers, 2022. — 128 p.
- [16] Hara K. White. — Zürich: Lars Müller Publishers, 2010. — 80 p.
- [17] Morrison J., Fukasawa N., Hara K. Muji. — Milan: Rizzoli, 2010. — 256 p.
- [18] Ruan E. PUSU: Chinese design throughout millennium // China Design Centre (дата обращения: 14.06.2024): [сайт] — URL: <https://www.chinadesigncentre.com/works/pusu-chinese-design-throughout-millennium.html> (дата обращения: 24.07.2024).
- [19] Suzuki D. T. An Introduction to Zen Buddhism. — New York: Grove Press, 1994. — 144 p.
- [20] 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018. — 232 p.
- [21] 黒川雅之. 八つの日本の美意識. 東京: 講談社, 2006. — 191 p.

References

- [1] Belozerova V. G. Mebel' i inter'ery Kitaya. — M.: Mosk. gor. organizaciya Soyuza pisatelej Rossii, 2009. — 136 s.
- [2] Belozerova V. G. Tradicii znatochestva (czyan') i eksentriki (se) v kalligrafii Fu Shanya (1607–1684) // Vestn. SPbGU. Iskusstvovedenie. — 2019. — Т. 9. — № 2. — С. 280–299: [сайт] — URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5239/4397> (дата обращения: 24.07.2024).
- [3] Gerasimova M. P. Vliyanie sintoizma na esteticheskoe soznanie yaponcev // Tr. VIII Mezhdunar. simpoziuma mezhdunar. nauch. o-va sinto. — M.: MAK S Press, 2003. — С. 83–96.
- [4] Grigor'eva T. P. Sinto i kul'tura // Tr. VIII Mezhdunar. simpoziuma mezhdunar. nauch. o-va sinto. — M.: MAK S Press, 2003. — С. 87–92.
- [5] Zhyul'en F. Velikij obraz ne imeet formy, ili Cherez zhivopis' k ne-ob'ektu: opyt de-ontologii. — M.: Ad Marginem Press, 2014. — 368 s.
- [6] Lao-czy. Dao-de czin / per., komment. V. V. Malyavina. — M.: Feoriya: Stradiz, 2019. — 704 s.

Статья поступила в редакцию 29.08.2024.

Опубликована 30.09.2024.

Filonenko Nadezhda S.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1459-9272

Tretyakova Maria S.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7385-6609