Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Кандидат философских наук (эстетика), президент Тульской региональной общественной организации «Наша традиция»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

ШЭНЬ И

Аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: 20819471@qq.com

L.B. FREIVERT

Candidate of philosophical sciences (aesthetics), the President of the Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia (The Our Tradition)»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

SHAN I

Post graduate of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 20819471@qq.com

О ВЕЩНОСТИ И ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ: КИТАЙ И ЕВРОПА

ABOUT THINGNESS AND SPACIOUSNESS IN CONTEMPORARY DESIGN CULTURE: CHINA AND EUROPE

В статье анализируется проблема «вещь, среда, пространство, процесс» в китайской художественно-проектной культуре. Авторы используют европейский понятийный аппарат и выявляют общие и универсальные черты этой культуры. Используются достижения разных исследователей китайской культуры. В процессе анализа авторы прибегают к терминологии Г. Вёльфлина, современной теории проектной культуры, ряду философских положений А.И. Уемова. Это позволяет проводить аналогии между европейской и китайской культурами и выявлять их своеобразие.

The subject of this article is a problem «thing, environment, space, process» in Chinese art and design culture. The authors use European terminology and determine common and universal features of this culture. The tools of analysis are G. Woellfflin's terminology, terms of modern design culture and some philosophical ideas by A.I. Uemov. These concepts display analogies between European and Chinese cultures and their specifics.

Ключевые слова: китайская художественно-проектная культура, вещность, пространственность, среда, процессуальность, пространство и время в современной культуре.
Keywords: Chinese art and design culture, thingness, spaciousness, environment, «processness», space and time in contemporary culture.

«Современный мир, как бы сократившийся в своих размерах благодаря бурному развитию не только транспортных средств, но и информационных технологий, показал, что хотя по-прежнему "Запад есть Запад, Восток есть Восток", однако утверждение об их фатальной несходимости как бы утратило былую остроту. Ставший возможным взгляд на мир в целом помог понять, что человечество всегда решало фактически одни и те же проблемы, просто их решение в разных регионах мира расходилось по времени или же способы этого решения приобретали выраженную региональную окрашенность...»

[1, с. 365].

«...свойства и отношения так же объективны, как и вещи».

«...непрерывность и обеспечивает единство вещи. Разрыв, временной или пространственный, или тот и другой вместе, разрушают единство вещи».

«...отношения — частный случай свойства».

[2, с. 175, 10, 58].

«В природе не обязательно должно быть, как в логике»

[3, с. 43].

Важной частью современной проектной культуры, наряду с собственно «проектными» формами деятельности (архитектура, дизайн, инженерия, СМИ), является искусство. Его «нисхождение в дизайн», раз-

мывание границ между ними, оплакиваемое многими пишущими об искусстве, не есть уникальная ситуация.

«Чистое» искусство, предназначенное для любования и не имеющее практических целей, возникает в Западной Европе в эпоху Ренессанса. Следовательно, такое искусство не является базовой, неотъемлемой формой культуры. Впрочем, в «Великом переселении образов» А. Варбурга показаны утилитарные и другие практические смыслы этого «бескорыстного» искусства. Оно пронизано проектностью и является частью бизнес-плана художников, позиционирующих себя в обществе, — такой вывод следует из книги.

В современной культурной ситуации резко возрастает роль проектности и одновременно — значение внеевропейских культур. Здесь проектность как бы прощупывает свои границы и расширяет их, содержательно и территориально. Свойственный внеевропейским культурам антииндизивдуализм не препятствует появлению проектности, а создает иные ее виды.

В данном аспекте опыт китайской культуры весьма показателен. Например, здесь «…отсутствовало понятие личности… субъекта… и даже физического индивида» [4, с. 188]. При всем показательном антииндивидуализме, в этой культуре большое место занимает индивидуальное переживание и индивидуальная ответственность: «В китайском сознании нет места высшему Богу или центральному духу, который мог бы “сверху” указать путь к гармонии на Земле. Все духовные силы китайского космоса начинают действовать только при наличии важнейшего опосредующего элемента — человека и только через этого человека» [5, с. 30–32].

В Китае особым образом ставятся вопросы индивидуального созидания и новизны, т.е. творчества. Человек предстает как единственно возможный интерпретатор «посланий Космоса». «Истинная реальность» не дана ему непосредственно: «…она предстает перед нами лишь отраженной в произведении искусства, в философии, в ритуале, преломленной через опыт человека, который постиг ее» [5, с. 99]. Здесь очень важно, что искусство, философия и практическая жизнь, включая ритуал, входят в единый комплекс. Применительно к проблематике данной статьи это означает, что в континуум, где нет противопоставления субъекта и объекта, где решаются проблемы вещности и пространственности, органически включен человек.

Такой опыт не только интересен, но и во многом поучителен для представителей традиционной проектности в культуре европейского типа. Ведь совокупность принципов, сложившихся в ней, — не единственно возможный путь решения проблем проектности. Другие, и очень показательные, и продуктивные, варианты ее решения можно наблюдать в культурах других регионов, и Китай — один из интереснейших примеров.

Какие-то установки, «само собой разумеющиеся» для носителя европейской культуры, оказываются отнюдь не всеобъемлющими и не столь очевидными. Традиционно отсутствует во внеевропейских культурах художественно-утилитарный дуализм, а также противопоставление ума и чувства: «Китайская мысль не проводит различия между рациональным и эстетическим моментами суждения» [4, с. 199]. Это справедливо не только для вербальных текстов, но и для всех явлений культуры.

К такому подходу тяготеет и современный Запад. Дифференцированность и расчлененность, господствующая е европейской культуре несколько последних столетий, на этом этапе кажется исчерпанной и нуждающейся в обновлении. Хотя надежды на «новый синкретизм» пока не оправдались, но синтезирующие тенденции требуют также и обновления терминологического аппарата. Для анализа ситуации в этой сфере представляется необходимым ввести понятие «проектно-художественная культура». Под ним далее будет пониматься совокупность всех арт- и дизайн-практик с их смешанными и промежуточными формами, а также «чистыми» образцами искусства и дизайна, которые в любом случае в современной ситуации функционируют как объект «двойного назначения». Повышенный интерес к культурам иных регионов и традиций позволяет выявить в их подходах и понятиях много поучительного и продуктивного для культур европейского типа.

Частью этого духовного опыта и является китайское понимание вещности и пространственности. Они особым образом связаны с конфуцианским пониманием человечности (жэнь). Она пронизывает собой понимание любой проблемы, которая ставится применительно к реалиям жизни: «Китайцы не проявляют особого интереса к абстрактным понятиям” пространство” и “время”, отдавая предпочтение практическому пониманию… речь о времени и пространстве в китайской культуре, как правило, идет в контексте размышлений о том, как лучше

человек может соответствовать тому или иному отрезку времени или ситуации. Традиционно внимание фокусируется на субъективном факторе, на жизни человека, его делах и возможностях, его самореализации, а не объективных признаках времени и пространства» [6, с. 195; 7, с. 91, прим.]

Пространство и пустота понимаются как дружественные, соприродные человеку. Истоки этого коренятся в древних слоях культуры: «В китайской традиции нет… страха выпасть из сакрального пространства, поскольку не существует даже намека на первородный грех. Священное пребывает в его [человека] жизни постоянно и имманентно» [5, с. 194]. Такие установки формируют не только особый тип пространств, предназначенных для культа, — храмы, святилища, но и оказывают сильное влияние на повседневные практики.

Проблемы взаимоотношений вещи, пространства и среды имеют всемирный характер, и они многолики: от космогонии до утилитарных моментов. Одним из вариантов их воплощения были как будто частные вопросы, которые дискутировались, например, в дизайне 1960–80-х гг. под названиями предметного и средового подхода. За каждым из возможных решений стоят богатейшие культурные контексты, и обращение к иному опыту поможет переосмыслить и давно известное.

Анализ пространствопонимания в китайской культуре — отдельная и очень трудная задача, невыполнимая даже в пределах монографии. В проектно-художественной культуре современного Китая активно осваивается мировой опыт, поэтому ее образцы вполне правомерно рассматривать сквозь европейскую оптику и перцептивный багаж. Точка наблюдателя и используемый аппарат (в данном случае, терминологический), как и в физике, образует картину, субъективность которой неустранима. Рассмотрение китайской проектно-художественной культуры с таких позиций позволяет выявить правомерность такого взгляда и его продуктивность, соответствие общемировым тенденциям.

И здесь находятся неожиданные параллели. Например, в китайской культуре и в творческом наследии Леонардо да Винчи и других деятелей Ренессанса. Если в Китае идеал красоты понимается как «живое движение в созвучии энергий», а внешняя красивость не представляет ценности, [4, с. 199], то у Леонардо и художников Северного Возрождения интерес к «некрасивому», к природным аномалиям был частью интереса к богатству и разнообразию природы [8; 9].

В европейской культуре сформировалось два способа поисков бесконечности. Один из них раскрыт в «Перспективе как "символической форме"» Э. Панофского. Это бесконечность движения, перпендикулярного плоскости холста. Оно начинается перед полотном, в пространстве зрителя, и уходит в бесконечную даль, за горизонт.

Разные варианты «раскрытости» пространства в Ренессансе — «sfumato» у Леонардо и «non finito» Микеланджело. В эпоху барокко поиск бесконечности привел к утверждению разомкнутой композиции. Она как бы материализует другой вариант ухода в беспредельное, уже на плоскости холста, которая оказывается еще теснее связанной с окружающим миром. Нечто подобное мы видим и в интерьерных композициях эпохи барокко, когда линии композиционного движения как бы передаются от предмета к предмету, от архитектуры к мебели, от скульптуры к утвари…

Идея глубокого, бесконечного, открытого пространства издавна была свойственна китайской культуре. Уже в наше время выявились параллели между китайским пейзажем и установками импрессионистов [10, с. 48, 52]. Так выявляется еще одна связующая нить между разными культурами, одна из многих.

Идея бесконечности имеет не только пространственный, но и временной аспекты, которые в китайской культуре неразделимы. Незавершенность может выражаться даже в замкнутой композиции, посредством видимой открытости не в пространстве, а во времени и в хронотопе культуры в целом. Это не только внутренняя динамика, но и возможность развития идей, заложенных в данном произведении, как справедливо отметил В. Аронов, применительно не только к Леонардо, но и вообще к гению проектности как типу творца: «… его направленность и энергия не предметно производительны, а проектны, и имеют иную логику и точки отсчета» [8, с. 236]. Здесь можно говорить также и о векторе движения, о перспективах развития, которое выходит за пределы одного произведения или даже эпохи, превращая большие периоды или регионы в одно произведение высшего порядка с нечеткими границами. Или даже семантически распахнутое в бесконечность.

Многие бароккальные тенденции коренятся еще в Ренессансе. Но если в ренессансной Европе тема бесконечности в некоторых аспектах была личным открытием Леонардо, то в китайской живописи распахнутость пространства была общепринятым мировоззренческим и,

соответственно, композиционным принципом. Он органично существовал в вертикальном и горизонтальном форматах живописи, т.е. был готов к тому, чтобы работать в плакате, упаковке и других сферах дизайна.



Рис. 1. Фото китайского пейзажа. Автор неизвестен

Вероятно, характерный китайский ландшафт с его горами и большими пространствами, часто тонущими в дымке тумана, создает объективные, природные, до-мировоззренческие предпосылки для такого восприятия (ил. 1). На этой почве возникает особая образно-формальная система. При всем ее своеобразии, она вполне сравнима и сопоставима с системами и опытами других культур. Пристальный взгляд на китайское искусство помогает не только выявить специфическое и универсальное, но и увидеть под другим углом привычные и хорошо знакомые элементы европейской художественной и проектной культуры.

Ключевые понятия здесь — пространство, вещь, процесс, событие. В китайском миропонимании они не противопоставлены, а взаимопереходны: «... специфика понимания “вещи” в китайской культуре непременно должна учитываться в конкретных исследованиях, посвященных материальной культуре Китая, бытию и вещностному измерению китайской культуры». В каждом предмете «...можно будет увидеть биение живой Правещи даосизма, <...> абсолютный принцип (ли), развертывающийся в мириадах включенных друг в друга миров — “голограмм” » [11, с. 95].

В китайской культуре понимание пространственности занимает особое место. Ведь пустота, процессуальность, изменчивость как бы размывают границы вещи. В европейских культурах до относительно недавнего времени господствовал другой подход: на первом месте была не собственно пространственность, а телесность. Еще О. Шпенглер отметил, что в античных языках не было слова «пространство», а было понятие места. Правда, ощущение пространственности все же суще-

ствовало, по крайней мере, в эллинизме. Об этом свидетельствуют соответствующие страницы «Перспективы как "символической формы"» Э. Панофского.

В отличие от европейской античности с ее плотной телесностью, скульптурностью, в китайской культуре одной из первоначальных, основополагающих мироустроительных категорий была пустота. Иначе говоря, чистая пространственность. На европейский лад их можно понимать как синонимы.

Существование пустоты для китайского мыслителя или/и художника не было темой для обсуждения: «Невозможно вопрошать о существовании пустоты, потому что… проявляет себя ее работа»; «…когда европейский философ стремится подтвердить существование пустоты или его опровергнуть, он в любом случае занят доказательством… Лаоцзы, рассуждая о пустоте, не пытается задаться вопросом о ее существовании и даже не видит здесь возможности вопроса» [12, с. 124, 123].

Со времен форкурса Иттена текст Лао Цзы о пустоте как сути бытия вошел в код европейской проектной культуры. Это один из «мостов», по которому возможен обмен мыслями, идеями и образами.

Укоренившийся взгляд на пустоту как на пространствообразующую категорию вошел в самую сердцевину китайской культуры. При всех идеологических изменениях, эта составляющая сохраняла за собой важное положение. Это видно даже в бытовых компонентах культуры. Так, например, в любительской фотографии времен юности Синь Цзяньпина в ее асимметричной композиции воздух и пространство выявлены очень отчетливо, а ее герой вписан в них: он органическая часть этого пространства. Данное фото может служить иллюстрацией к следующему тексту: «Человек в Китае призван не отстраняться от мира в своей личной автономии, а соучаствовать всем его превращениям и… вносить завершенность в бытие всех вещей» [4, с. 188] (ил. 2).



Рис. 2. Фото. Си Цзяньпин в молодости. Автор неизвестен

Оборотная сторона проблемы пространственности — это проблема вещи и вещности. В китайской культуре никогда не

существовало противопоставления вещи и процесса, соответственно, пространства и времени: «… китайцы не испытали ни малейшего побуждения осмыслять абстрактное время и абстрактное пространство как две отдельные и нейтральные сферы <…> Пока в пространстве и времени не видят два оторванных друг от друга представления или же две независимые целостности, они способны быть полем действия, оставаясь также полем восприятия» [там же, с. 63].

Одновременно с этим для китайского миропонимания характерен высокий онтологический статус вещи, которая трактуется в «Дао-Дэ цзин» как родившаяся прежде Неба и Земли. Само Дао также понимается как вещь, как Абсолютное начало и ценность [11].

Само слово «вещь» в китайском языке имеет много значений: «…под вещами понимались этические ценности и нравственные нормы, что прекрасно осознавалось конфуцианцами, рассматривавшими этические ценности и императивы в качестве своеобразного каркаса и основания всего космоса» [11, с. 95]. Здесь «материальная» и «духовная» структуры не противопоставлены и при этом аналогичны друг другу. Не свойственно китайской культуре и противопоставление чистого и прикладного искусства. Еще одна дихотомия, противопоставление статики и динамики, вещи и процесса, — также чужда: «…вещь, понятая как дело, становится не только событием, но и со-бытием» [там же]. Понятно, что при таком подходе мы уже другими глазами должны смотреть на характерные особенности китайского искусства, протодизайна и дизайна. Разомкнутость композиции, сложная неоднозначность контуров и границ свойственна китайской живописи. В скульптуре, в форме и декоре предметов мебели, в утвари, в архитектуре действуют те же закономерности. Все это воплощает постепенность перехода от вещи к универсуму, материализуя идею бесконечности, открытости пространства.

Для китайской культуры противопоставление вещи (как материального тела) и среды, объекта и субъекта вообще не свойственно: «… китайская культура всегда ориентировалась на организм, а не на механизм, то есть ее идеал — единство с универсумом, образующим “единое тело”» [11, с. 94]. Можно провести осторожную аналогию с выводами, которые В. Аронов делает применительно к творческому наследию Леонардо: у него «…живой мир никогда не противопоставляется человеку, а живой мир составляет общее единство с развивающейся по высшим законам неживой природой» [8, с. 254].

Далеко не случайными представляются и результаты контактов европейской и китайской культуры в эпоху шинуазри. Кабриоль явно родственен формам китайской мебели. Всплеск проектности, который мы наблюдаем в эпоху барокко и рококо, тоже ставит по-новому проблему взаимоотношения предмета и пространства.

А поскольку искусство, дизайн, архитектура являются своего рода невербальной философией, некоторые выводы, сделанные философами о философии, оказываются весьма актуальными. Особый интерес для данной темы представляют труды специалиста по проблемам «вещей, свойств и отношений» А.И. Уемова [2].

Его выводы можно применить и к искусству, и ко всей художественно-проектной культуре: «Говоря о национальной или региональной специфике философии, мы имеем в виду не специфику философии как таковой, а специфику нации или региона в том вкладе, который делается в развитие в сущности единой для всего homo sapiens философии» [3, с. 10]. Возможно, в искусстве и проектности национальная специфика выражена более определенно, чем в вербальной философии, но многие положения исследователя кажутся просто предназначенными для анализа китайского искусства и дизайна (сам автор много обращается к образцам восточной философии в своих текстах). Для Уемова вещь не является строго замкнутым и только материально-телесным объектом: «В общем случае под вещью можно понимать всё, о чем можно что-то сказать» [3, с. 13]. А сказать что-либо — это и означает приписать свойства и установить отношения [там же].

Это интересным образом совпадает с выводами исследователей китайского мировоззрения: «…понятие вещи в китайской мысли всегда имело отношение не к объекту или идее, а к самой со-бытийности явлений. Оно обозначало, по сути, целую ситуацию и имело оценочный (нормативный) характер» [4, с. 183]. Таким образом, противопоставление вещи и среды, бытия и становления в китайском мировоззрении оказывается снятым, и это демонстрируют образцы китайского искусства и дизайна. Для современной культуры это особенно актуально.

В китайском искусстве мы видим сложность контуров, зыбкость и проницаемость границ **вещей**, текучесть **свойств** и изменчивость **отношений** (выделены ключевые понятия концепции Уемова [2]). Это перекликается с китайским пониманием существа творческого акта: «…не выявление, а, наоборот, “рассеивание” (сань), внушающее

опыт отсутствующей полноты бытия… “Письмо кистью — это рассеивание”, — говорится в “Слове о письме” Цай Юна (II в.), одного из первых сочинений об искусстве каллиграфии в Китае» [5, с. 202]. Сказанное Цай Юном о каллиграфии еще более справедливо для искусства и дизайна.

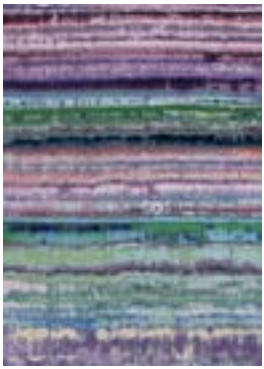


Рис. 3. Xie Molin. Подвесное лезвие

Кроме того, изображение, и природы в том числе, — это своего рода философия: «… живопись не располагается напротив мира…, появление картины изначально вписано в естественность процессов; художник пишет не участок мира, а вселенную целиком, в пространстве и времени <…> пейзажная картина … мыслится как мир для жизни» [12, с. 207]. Тема движения — одна из ключевых в китайском искусстве: «Китайская живопись побуждает брать-возвращать, то есть “брать” из формы и “возвращать” в безразличные недра, а ведь это как раз и есть движение дыхания, влекущее к обновлению» [там же, с. 12] Если взять эти моменты как общую концептуальную основу, можно увидеть их актуальность и в старом, и в современном искусстве. Произведение искусства включено в реальную жизнь, и это ощущают китайские художники. Xie Molin выражает это так: «Я хочу, чтобы моя работа играла позитивную роль в моем окружении. Я хочу использовать собственные работы для конструирования реальности, … не копируя ее» [13, с. 157]. Его «Подвесное лезвие» по цветовой гамме может ассоциироваться с миром природы — пейзаж, цветы, структура камня. При этом сложная ритмика удерживает ее от превращения в простой узор (ил. 3).

Для Liu Wei «…выставка как целое выглядит подобно архитектурному проекту. Я рационально выстраиваю взаимоотношения между работами. Однако результат получается эмоциональным…. Целостная выставка может быть произведением искусства… Каждая выставка и каждое произведение искусства для меня является событием. Их нельзя повторить» [13, с. 288] (ил. 4, 5, 6).

Формы Liu Wei по способам контакта со средой и перцептивной изменчивости (ил. 6) сравнимы с традиционными образцами китайского искусства, например, с «Игольной пагодой» в Ханчжоу, фото Сидни Гэмбл Шкрол, 1917–1919 гг. (ил. 7).

Работы Xie Molin и Liu Wei демонстрируют сложное взаимодействие предмета, среды, воздуха, их взаимодействия. Они словно иллюстрируют ряд положений Уемова: «Вещь — это отношение свойств <...> различие между вещью, свойством и отношением не имеет абсолютного характера. Оно контекстуально» [3, с. 17, 19].

Примат тех категорий, которые мы традиционно относим к «дионисической» составляющей культуры, в Китае не приводит к ощущению драматизма и скрытой дисгармонии. Китайскому мироощущению свойственно «доверие к жизни, связь между человеком и космосом, [где] реальность [воспринимается] как перемена и превращение» [4, с. 186]. Здесь нет эффектов трагических противоречий, разрыва и конфликта, поэтому Ли Юйтан относит культуру своего народа к аполлоническому типу [14], многократно подчеркивая ее внутреннюю гармонию и уравновешенность.

Между этой позицией и характерными особенностями китайского искусства и построения пространства есть общие черты.

Если для европейского искусства, вплоть до барокко, были характерны замкнутые типы композиции, то в китайской живописи мы постоянно встречаемся с разомкнутостью, раскрытостью во внешнее пространство. Да и сама многослойность материального тела, включающего в себя собственно участок с изображениями и печатями, несколько слоев бумаги или шелка, крепления — все это образует сложный, постепенный переход во внешний мир. К аналогичным выводам можно прийти и наблюдая специфические особенности многослойной техники в скульптуре [15]. Иначе говоря, в та-









Рис. 4. Liu Wei. Невидимый город

Рис. 5. Liu Wei. Желанное пространство марта

Рис. 6. Liu Wei. Экспозиция выставки

Рис. 7. Сидни Гэмбл Шкрол. «Игольная пагода» в Ханчжоу. Фото 1917–1919 гг.

ком способе построения можно увидеть один из вариантов воплощения средового подхода.

Если в античном ratio явственно стремление к ясности, тектоничности не только визуального образа, но и всей структуры, то китайское искусство европейскому глазу кажется вуалирующим действие простых физико-механических закономерностей. Но при этом сами сочленения открыты взору зрителя. Достаточно сравнить логику древнегреческой стоечно-балочной системы и систему сочленения вертикалей и горизонталей в китайском зодчестве.

Излюбленные инструменты работы китайского художника — кисть и тушь — также способствуют превращению вещи в процесс, а бытие буквально растворяется в становлении и изменении. Если обратиться к европейской терминологии, это средовой и контекстный подходы, «вторые» компоненты пар понятий Г. Вёльфлина — живописность, глубина, открытая форма, целостное единство. А также неясность. Значение этой категории для китайского искусства, включая остро современное, можно проиллюстрировать мыслью Liu Wei: «Мы можем говорить о фундаментальных основах на Западе. Но тяжело говорить о чем-то подобном в Китае. Иногда мы не нуждаемся в том, чтобы быть кристально ясными в определенных вопросах. Для некоторых вещей лучше, чтобы они не были слишком ясными» [13, с. 282].

Даже кристаллоподобные формы в его работах поставлены в такие условия, что они перцептивно как бы деформируются под воздействием среды, выходя за пределы своих физических оболочек (ил. 5, 6).

Далеко не случайным представляется и более плотный контакт западноевропейской и китайской культуры в эпоху барокко и рококо. Характерно и то, что слово «среда» в европейских языках появляется в текстах этой эпохи одновременно с «ансамблевостью мышления», по Вёльфлину. В это время европейское сознание было готово воспринять эту сложную и загадочную рациональность приемлемым для себя образом, а китайское прикладное искусство было согласно ответить на эти ожидания.

Учитывая эти особенности, можно сделать первый промежуточный вывод: при отсутствии субъект-объектной дихотомии и проявлений индивидуально-личностного начала в европейском понимании китайская культура создала свой вариант понимания вещности и пространственности внутри национального варианта художественно-про-

ектной культуры. Для нее характерны слиянность вещи и процесса, пространства и времени, прочувствование роли «пустоты» как среды, ощущение постоянной связи человека со средой и космосом. Причем все это происходит при помощи и в индивидуальном опыте конкретного человека.

Чувство проницаемости границ, вероятно, помогает опыту вживания в чужие культуры, включая европейские, использование характерных приемов и средств, насыщение их новыми смыслами в ином контексте.

Список литературы:

1. *Самохвалова В.И.* Достоевский и Мисима (о метафизике красоты) // В.И. Самохвалова. Эстетические этюды. — Москва: ИИнтеЛЛ, 2013. — С. 365–397.

2. *Уемов А.И.* Вещи, свойства и отношения. — Москва: Издательство Академии наук СССР, 1963. — 184 с.

3. *Уемов А.И.* Системные аспекты философского знания. — URL: www.Philosof.onu.edu.ua.uemov.pdf (дата обращения: 04.01.2021).

4. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. — Москва: ИПЦ Дизайн. Информация. Картография; Астрель, АСТ, 2001. — 632 с.

5. *Маслов А.А.* Колокольца в пыли: странствия мага и интеллектуала. — Москва: Алетейа, 2005. — 376 с.

6. *Афонасенко Е.В.* Этнопсихологические особенности китайцев // Современный Китай: социально-экономическое развитие, национальная политика, этнопсихология. — Москва: КРАСАНД, 2013. — С.178–204.

7. *Lin Li-Chen.* The notion of time and position in the Book of change and their development // Time and space in Chinese culture. — Koeln: E.J. Brill, 1995.

8. *Аронов В.Р.* Леонардо да Винчи: «Нон финито» в проектном мышлении // Проблемы дизайна. Сборник статей. — Москва: Союз дизайнеров России, 2003. — С. 236–256.

9. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Духовные и интеллектуальные движения. — Москва: Искусство XXI век, 2014. — 488 с.

10. Открытое китайское искусство. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Славия, 2007.

11. *Торчинов Е.А.* Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. — Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. — 480 с.

12. *Франсуа Ж.* Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к

не-объекту: опыт де-онтологии / перевод с французского А.В. Шестакова. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 368 с.

13. What about art? Contemporary art from China. — Guangxi Normal University Press. Edited by Cai Guo Qiang, 2016.

14. *Линь Юйтан.* Китайцы: моя страна, мой народ / перевод с китайского. — Москва: Восточная литература, 2010. — 355 с.

15. *Вэй Сяо.* Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин (1368–1644). Автореф. … канд. искусствоведения. — Москва, 2019. — 26 с.