



Н. А. Коновалова

СОВРЕМЕННАЯ
АРХИТЕКТУРА
ЯПОНИИ

ТРАДИЦИИ
ВОСПРИЯТИЯ
ПРОСТРАНСТВА

Нина Анатольевна Коновалова

Современная архитектура Японии. Традиции восприятия пространства

Текст предоставлен издательством

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42111915

*Современная архитектура Японии. Традиции восприятия
пространства: Нестор-История; Москва; 2017
ISBN 978-5-4469-1331-2*

Аннотация

Япония отличается особым отношением к традиционным ценностям своей культуры. Понимание механизмов актуализации и развития традиций, которыми пользуется Япония, может открыть новые способы сохранения устойчивости культуры, что становится в настоящее время все более актуальной проблемой для многих стран мира. В качестве центральных категорий, составляющих основу пространственного восприятия архитектуры в Японии, выделяется триада: пустота, промежуток, тень. Эти категории можно считать инвариантами культуры этой страны, т. к. устойчивость их применения прослеживается не только в средние века, но и в Новейшее время. Современная архитектура Японии демонстрирует свою связь с традицией не столько формальными методами,

сколько на более глубоком – уровне основных схем восприятия художественного произведения, его смысловых и эстетических составляющих. Крупнейшие современные архитекторы, создавая свои произведения, стремятся сохранять ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии. Книга предназначена архитекторам, искусствоведам, а также всем интересующимся культурой Японии.

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение | 6 |
| Пространственные характеристики архитектуры Японии | 11 |
| «Триада»: пустота – промежуток – тень | 11 |
| Пустота | 14 |
| Промежуток | 18 |
| Тень | 24 |
| Кунио Маэкава: архитектурные традиции в новых материалах | 32 |
| Кэндзо Тангэ: архитектура как функция и символ | 39 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 55 |

Нина Коновалова
Современная архитектура
Японии. Традиции
восприятия пространства

© Н. А. Коновалова, 2017

© Издательство «Нестор-История», 2017

Введение

В современных условиях, когда процесс глобализации подчинил себе многие сферы культуры, для большинства стран вопрос сохранения национальной самоидентификации встает особенно остро. Ведь только этот путь ведет к устойчивому существованию культуры. При этом непременно возникает вопрос отношения к традициям. Сохранение традиций – вопрос сложный и неоднозначный. В области архитектуры ответы на него можно искать в разных плоскостях: сохранение памятников и ансамблей с их уникальным «духом места», передача строительных приемов из поколения в поколение – от мастера к мастеру. Современная архитектура в своем стремлении предъявить традиции вынуждена воспроизводить узнаваемые формы, национальные узоры и орнаменты, или искать другой, более сложный путь. Второй путь заключается в актуализации традиций, он наиболее жизнеспособен в рамках целой культуры, т. к. традиции включаются в современную жизнь, «срачиваются» с ней и воспринимаются уже как органичная и неделимая часть целого. Именно этот путь выбирают выдающиеся современные японские архитекторы и, воспроизводя национальные традиции, предъявляют их новое прочтение, раскрывая неожиданные грани своего таланта.

Для культуры Японии вопрос сохранения национальных

традиций особенно важен. Прекратив свою более чем двухвековую изоляцию, Япония столкнулась с серьезной проблемой «вымывания» традиций своей культуры и «вытеснения» их европейскими. В середине XIX века, открыв страну для иностранцев, Япония пошла по пути разрыва с традициями своей культуры. После реставрации Мэйдзи (1868 год) все европейское стало восприниматься в Японии как передовое, а традиционное японское стало считаться отсталым. Это было время вестернизации, сопряженное с отказом от традиций японской культуры, что проявилось во всех областях и, конечно, в архитектуре.

Возврат к традициям национальной архитектуры шел через осознание их ценности и уверенности многих архитекторов Японии в уместности использования традиционных мотивов и форм в новых материалах и конструкциях. К 1930-м годам в Японии уже четко прослеживается националистическая реакция на «засилие» европейского стиля и европейского образа жизни. Черты традиционной архитектуры проявляются в творчестве таких архитекторов как Тэцуро Ёсида, Мамору Ямада, Дзюндзо Сакакура и др. Работая с новыми материалами (бетоном и железобетоном) и технологиями строительства, архитекторы искали возможности для выражения национальных традиций в архитектуре. Горизонтальное ориентирование их построек, пропорции, вынесенный наружу каркас – все эти аспекты отражают традиции национального зодчества Японии. Это была первая масштабная

волна поисков и творческих экспериментов японских архитекторов, воспринявших европейский модернизм и пытавшихся актуализировать национальные традиции в русле современной архитектуры.

Задачей настоящего исследования является поиск тех приемов, которые позволяют современным японским архитекторам предъявить связь своего произведения с традициями культуры, причем, не формальными способами, а на более глубоком уровне – уровне основных схем пространственного восприятия. Книга построена на рассмотрении современной архитектуры Японии через призму основополагающих пространственных категорий: пустота, промежуток, полутьма, плотность, прозрачность и высотность. Каждая из них обладает целым рядом характеристик, символов и значений, для раскрытия которых предлагается рассмотреть их содержание в средневековой культуре Японии, а также их восприятие и оценка современными архитекторами.

Отдельного внимания заслуживает использование традиционных строительных материалов в архитектуре Японии конца XX – начала XXI вв. Современные японские мастера раскрывают новые свойства и художественные возможности дерева и бумаги. С их помощью внутреннее пространство сооружений Новейшего времени наделяется традиционной японской эстетикой, раскрывая и усиливая значение пространственных категорий, имеющих первостепенное значение для сохранения и развития традиций своей культуры.

Японская культура отличается особым отношением к природе. В настоящей книге предпринята попытка проследить, как изменилось взаимодействие архитектуры и природы в Японии в конце XX – начале XXI вв. Охарактеризованы новые виды садов, а также показано, как изменилось восприятие классических видов японских садов, которые нашли свое воплощение в современной архитектуре страны. Неотъемлемой частью многих произведений японских архитекторов становятся образы природы. Природа помогает раскрыть архитектурный замысел, усилить художественную выразительность и воплотить в жизнь смелые творческие замыслы, которые призваны сохранить традиционные принципы гармоничного единства архитектуры и природы.

Не только яркими, но и определяющими японскую культуру, архитектурными произведениями следует считать национальные павильоны на Всемирных выставках. Выставочная архитектура, изначально недолговечная, возводится лишь для того, чтобы служить понятным и легко «читаемым» образом культуры страны-хозяйки павильона для мирового сообщества. Всемирные выставки вынуждают стран-участниц обращаться к своим традициям, актуализировать их, и в то же время, ставят задачу показать перспективы своего развития. Таким образом, на Всемирной выставке каждая из стран выносит на суд публики собственные приемы сохранения традиций и демонстрируют, каким образом они встраивают их в логику дальнейшего развития.

Автору посчастливилось общаться с некоторыми мастерами современной японской архитектуры, посетить архитектурные бюро в разных городах Японии, поэтому в книге встречаются ссылки не только на письменные источники, но и обращения к лекциям, встречам и частным беседам с целым рядом архитекторов Японии. На конкретных примерах работ современных японских архитекторов делается попытка показать, что традиционное ощущение и восприятие пространства не утрачено и по сей день. Исследование охватывает период с последних десятилетий XX века по настоящее время.

Книга снабжена большим количеством фотографий и планов, призванных помочь понять художественный замысел архитектора и раскрыть те приемы передачи традиций (эстетических, символических, образно-художественных), которые использовались при организации и наполнении пространства того или иного произведения. В книге представлены авторские фотографии и использованы материалы фотобанка Vostock. Также автор выражает сердечную благодарность архитектурному бюро «Kengo Kuma & Associates» за предоставленные фотографии.

Пространственные характеристики архитектуры Японии

«Триада»: пустота – промежуток – тень

Создание любого архитектурного сооружения предполагает определенную организацию пространства, которая лежит в основе проекта. В Японии творческая деятельность архитектора подчиняется строгим закономерностям пространство понимания, сложившимся еще в древности и остающимся актуальными до сих пор. Следование сформировавшимся принципам построения пространства, опирающимся на основополагающие мировоззренческие категории, может быть как осознанным, так и бессознательным, ведь они уходят корнями далеко вглубь культуры, тесно переплетаясь с религией, философией, образом жизни и эстетическими представлениями. В качестве центральных категорий, составляющих основу пространственного восприятия архитектуры в Японии, предлагается выделить следующие: пустота, промежуток, тень. Эти категории можно считать инвариантами культуры Страны восходящего солнца, т. к. устойчивость их применения прослеживается не только в Сред-

ние века, но и в Новейшее время. С их помощью в культуре сформировался и сохраняется по сей день принцип гармонии как важнейшее условие ее существования и функционирования.

Важно иметь в виду, что выделенные категории полноценно существуют в тесной взаимосвязи и обретают силу воздействия только при взаимодополнении. Именно в единстве они образуют то смысловое и художественное поле, которое по силе своей образности и наполнению кодовыми знаками максимально отражает преемственность традиций и уважение к ним японцев. Наличие такой энергетически мощной составляющей в архитектурном произведении способно передать всю силу понимания пространства в Японии и привести к восприятию современного произведения архитектуры как необходимого и органичного звена в логической цепи развития архитектурного формообразования. Другими словами, смысловая триада основных пространственных категорий способна стать тем скрепляющим стержнем, который выполняет функции центральной колонны в пагоде (*симбасира*) – контролирует равновесие всего целого и не дает распасться частям.

Это подтверждает и новейшая архитектура, которая демонстрирует свою связь с традицией не только и не столько формальными методами, сколько на более глубоком уровне основных схем восприятия художественного произведения, его смысловых и эстетических составляющих. Крупней-

шие современные архитекторы, создавая свои произведения, стремятся сохранить ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии. Совокупность предлагаемых пространственных категорий несет в себе символы и смыслы, составляющие сущность японской культуры.

Рассмотрев творчество ведущих японских архитекторов Новейшего времени (К. Маэкава, К. Тангэ, К. Курокава, Т. Андо, К. Кикутакэ, Т. Ито), можно найти яркие примеры реализации ими преемственности традиций своей культуры именно с помощью смысловых качеств выделенных пространственных категорий. Архитекторы встраивают свои произведения в культурный контекст, в полной мере используя художественные возможности, предоставляемые комбинацией таких категорий, как «пустота», «промежуток» и «тень», для организации архитектурного пространства. Однако каждый мастер демонстрирует свое осмысление традиционно-знаковых пространственных категорий и показывает свою грань их понимания, что и становится отличительной особенностью его творческого пути.

Для максимального раскрытия смысла триады основополагающих пространственных категорий необходимо обратиться к истории и проследить их появление, содержание и художественное значение в средневековой Японии и то, в каком «виде» они дошли до нас.

Пустота



Замок Химэдзи. Интерьер

Буддизм, выведший в ряд важнейших понятие Абсолюта, наделил наполняющую его категорию «пустоты» новым качеством. Пустота Абсолюта безгранична, но она не оценивается как пустота вакуума, она представляется неизменной и вечно тождественной самой себе сущностью. Абсолют, т. е. «истинный путь», в дзэн-буддизме – это не та пустота, где при отсутствии различий царит негативное ничто, это «пустота прозрачная», она является «крайним пределом начала

и конца», в котором все различия сливаются в единую целостность¹. Такое представление предполагает непротиворечивое сосуществование всех антагонизмов. «Истинно-сущее “пусто”, т. е. безатрибутно и безначально, оно непознаваемо и неопишимо»². Пустота в буддизме не имеет негативно-го смысла, а, наоборот, представляется субстанцией, примиряющей все противоречия. Она воспринимается как беспредельная, неопределимая. Согласно религиозным представлениям, сливаясь с пустотой, человек сливается с Буддой, обнаруживает его в своей сущности. Следствием таких религиозных представлений явилось то, что пустота стала одним из важнейших содержательных моментов в искусстве.

В технологии живописи тушью, заимствованной Японией у Китая, некоторые области на бумаге или шелке остаются нетронутыми, создавая «пустоту». Они воплощают собой своеобразный интервал, недосказанность, стимулируя тем самым воображение зрителя. Этот пустой фон и стал олицетворением одной из фундаментальных идей буддийской философии – *шуньята* (пустота). Такой белый незаполненный фон занимал иногда значительную часть живописной плоскости, предьявляя важнейший мировоззренческий смысл. Пустота представлялась безбрежным пространством, которое является началом всего сущего, из которого возникают

¹ Главева Д. Г. Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия. М., 2003.

² Розенберг О. О. Труды по буддизму. М., 1991. С. 187.

идеи и формы, а это значит, что формы и идеи заключены в пустом пространстве, существуют в нем, только в невыявленном виде. Поэтому пустота обладает возможностью влиять на эмоции, чувства, подсознательно воспринимаясь как модель мироздания.

Эта сформированная в веках философия значительно повлияла на эстетические ценности японской культуры и проявляется во всех изящных искусствах, икебана и городском планировании. Особенно ярко и наглядно она проявляется в архитектуре. Ансамбль императорской виллы Кацура (XVII в.) создает ощущение благородной и изысканной простоты, передает тонкую гармонию японской эстетики. Именно пустое пространство ее интерьеров несет в себе основной художественный смысл.

Ощущение пустоты будет сопровождать и посетителей чайного домика, содействуя созданию атмосферы спокойствия и сосредоточенности. В нем есть единственное украшение – ниша *токонома*, в которой помещали свиток монохромной живописи и букет цветов. Именно они определяли философский настрой церемонии.

В традиционном японском доме также невозможно увидеть нагромождение вещей в комнатах. Поэтому, если снять *фусума* и *сёдзи* (раздвижные створки) внутри дома, он будет представлять собой лишь один навес над пустым пространством. Философское осознание понятия пустоты пронизывает архитектурное творчество и восприятие сооружения да-

же сегодня. Именно с помощью пустоты передается ощущение бесконечности пространства и его глубины, подчеркивается эстетика простоты и выразительности.

Промежуток



В культуре Японии на уровне мировосприятия формируется поле, способное соединять противоположности, взаимоисключающие друг друга, – некая промежуточная зона. Идея такой промежуточной зоны развивается как ведущий принцип миропонимания, с плавным перетеканием одного в другое и отсутствием резких границ. Именно этот промежуток доминирует над двумя полярными значениями. Японские мыслители (впрочем, это характерно для всей восточной мудрости) избегали однозначных определений, считая, что те останавливают движение мысли, и пользовались иносказаниями. Другими словами, для восточной системы мышления намек значительно действеннее сказанного напрямик. Вероятно, именно отрицательное отношение к любым крайностям и противопоставлениям в культуре Японии привело к тому, что так называемая промежуточная зона – центральное звено в структуре мышления, стала играть ведущую роль.

В языке появились емкие понятия, передающие восприятие японцами промежуточной зоны. При этом языковые категории отражают всю многогранность ее смыслового наполнения. Ярким символом осмысления пространства является понятие «*ма*». Философское назначение «*ма*» – «придать пространству ритм». Японцы объясняют это понятие очень многозначно. Например, в современных словарях «*ма*» ин-

терпретируется как: 1) связующая зона; 2) зона обмена; 3) интервал; 4) пауза в музыке или танце; 5) момент молчания в декламации; 6) удобное (благоприятное) время, изменение времени; 7) комната в доме; 8) свободное место и др. «Ма» употребляется также в качестве наречия «между», «среди».

Определений много, но можно выделить общий для них смысл, идею паузы и пустоты. «Ма» представляет собой некие пустые зоны, которым каждый может придавать, в известных пределах, любое значение. Это – «осмысляемая пространственность» или «межпространство», смысловой промежуток в разных сферах культуры, выражающий неприязнь японцев к «соприкосновению» антагонизмов. Категория «ма» – это главная зона японской культуры, где доминирует не установка на результат, как в европейской культуре, а незаконченный процесс становления – *каёи*. В буддизме, например, это выражается понятием «срединный путь» – *тью до*: более четко «ма» определено в одном из словарей древнеяпонского языка: «обязательный интервал между двумя следующими друг за другом вещами»³. Как символ «ма» связывает, но не разделяет. В нем скрыто таинство соединения, что находит свое выражение в основных видах искусства. В драме, но когда изображение горя или трагедии резко меняется на радость, присутствует момент неподвижности. Он позволяет объединить антагонизмы, погасив их противоречивость, и произвести смену настроения. Это момент вы-

³ Berque O. Vivre l'espace au Japon, – P.: Presses liv. De France, 1982. P. 63.

ражения «ма». Древняя придворная музыка (*гагаку*) включает в себя смысловые паузы, специальные молчаливые интервалы, которые обеспечивают обязательную корректировку при диссонирующих звуках.

Сформированные конструкции мышления влияют и на восприятие пространства. Его изменения и наполнение становятся основой для создания художественных образов и в архитектурных произведениях. Так в архитектуре принцип промежуточности получил свое распространение и наделяется ведущим значением. Именно с его помощью зодчим удается достичь «абсолютной гармонии» в своих произведениях.

Как одно из наиболее выдающихся качеств японской архитектуры выделяется ее слияние с естественным окружением, что формирует принцип раскрытости построек. Но хотя дом открыт природе, он оказывается совершенно закрытым для постороннего глаза. По периметру дома посажен густой сад, который, хоть и не изолирует строение, но лучше охраняет интерьер, чем европейская каменная стена с окнами, выходящими прямо на шумную улицу. Открытая галерея (*энгава*), опоясывающая традиционную постройку, скрывает от посторонних глаз комнаты. Любимая японцами промежуточная зона находит свое воплощение в традиционной архитектуре в виде *энгава*, которая «предназначена для того, чтобы выразить связь между природой и архитектурой и

объединить вместе различные архитектурные группы»⁴.

Именно с помощью галереи архитектура Японии связывается с природой, она открывает сооружение природе, и в то же время благодаря ей природа включается в архитектурную постройку. Другими словами, зона галереи представляет собой промежуток между внешним и внутренним пространством. Такая промежуточная зона между интерьером и внешним природным окружением в традиционных домах является многоцелевым пространством, где можно отдохнуть или принять посетителей за чашкой чая. Причем, располагаясь на галерее, посетители находятся уже не в саду, но еще не дома. Галерея включает в себя оба эти пространства, именно здесь они взаимопроникают. Оба пространства (и внешнее, и внутреннее) раскрыты на галерею, пытаясь во-братить ее в себя. В результате она получает как бы двойную защиту: от внешних воздействий, благодаря продлению внутренних ограждающих приспособлений (прежде всего, карниза), и от жилой атмосферы, которая идет изнутри и несет с собой бытовые проблемы, благодаря расположенному рядом (снаружи) японскому саду, созерцание которого помогает умиротворению.

Интересно проявляется «промежуточность» галереи и в выборе материала. Древесина и бамбук, используемые при ее строительстве, обеспечивают плавный переход от камней, растений, травы, наполняющих окружающее пространство

⁴ Kurokawa K. Metabolism in architecture. Colorado, 1977.

(сад), к бумажным *сёдзи* и соломенным *татами*, присутствующим в интерьере дома. Именно в материале галерея связывает и способствует непрерывности внешнего и внутреннего пространств, являющихся такими яркими и разноплановыми по своей структуре, что их можно было бы назвать контрастными. Растительность и камни в их первозданном природном виде смело можно противопоставить *сёдзи* и *татами* – изделию человеческих рук, но между ними существует свое промежуточное звено – обработанная древесина. Так же как деревянные детали галереи являются плавным переходом от природного к искусственному произведению человеческих рук, являются они и промежуточным состоянием прочности – между камнями и вечнозелеными насаждениями и постоянно изнашивающимися *сёдзи* и *татами* традиционного дома, которые было принято менять не реже раза в год.

Прихожая (*гэнкан*) – промежуточная зона между главным входом и жилыми комнатами. Она психологически обозначает переход от внешнего мира к внутреннему, ведь там, в «земляном пространстве» дома снимают обувь, прежде чем войти в дом. Прихожая дает гостям представление о доме, являясь его визитной карточкой, поэтому часто украшается цветами или орнаментом. Первоначально название *гэнкан* относилось ко входу в дзэн-буддийский храм. Подразумевалось, что каждый входящий через ворота начинал жизнь,

посвященную учению, обретение которого требует усилий⁵. *Гэнкан* храма имел высокую значимость для учеников – это был их первый шаг в жизнь созерцателей, ищущих истину в размышлении. Позже *гэнкан* начинают строить в своих домах самураи, богатые купцы, а вскоре этот обычай распространился и среди простого народа.

В прошлом передняя часть японского дома, доступная посторонним, считалась открытой лицевой стороной (*харэ/омотэ*), задняя часть, где проходит личная жизнь семьи, понималась как нечто тайное и называлась *кэ/ура*. Прихожая *гэнкан* играла роль промежуточной зоны, охраняющей недра дома от внешнего мира.

Тень

Промежуточная зона прежде всего характеризуется своей затемненностью. Тень является обязательным наполнением традиционного дома и основной качественной характеристикой галереи. Никакой мебели на галерее не предусматривается, поэтому она действительно представляет собой пустое пространство, окружающее жилые помещения тенью. Главная смысловая нагрузка в данном случае делается именно на пустом теневом пространстве. «Будь то дворец или дом простолюдина, безразлично, – в их внешнем контуре прежде

⁵ Слово *гэнкан* пишется двумя иероглифами, обозначающими «врата в глубокие знания».

всего бросаются в глаза большая кровля, крытая в одних случаях черепицей, в других соломой, и густая тень, таящаяся под нею. Под их карнизом даже среди белого дня бывает темно, словно в пещере: вход, двери, стены, балки – все погружено в густую тень... Строя себе жилище, мы прежде всего раскрываем над ним зонт – кровлю, покрываем землю тенью и уже в тени устраиваем себе жилье»⁶. Действительно, при японском климате тень становится просто средством выживания.

⁶ *Танидзаки Д.* Похвала тени // Мир по-японски. СПб., 2000. С. 206.



Стремление затенить, скрыть предмет от любопытных глаз можно обнаружить и в расположении сакральной архитектуры – синтоистских святилищ. Немецкий архитектор Вальтер Гропиус, посетив Исэ и Парфенон, восхищенный этими архитектурными памятниками, задался вопросом: о чем свидетельствуют глубокие тени, окутывающие Исэ, и сияние, излучаемое Парфеноном?⁷ Эта загадка волновала его как архитектора, поэтому, прежде всего, он старался выявить пространственные характеристики сооружений и проникнуть в основы их различий. В сравнении этих выдающихся произведений архитектуры таится проблема сущностных различий японской и западной культур.

Сопоставление Исэ с Парфеноном интересно, т. к. оба сооружения воздвигнуты в период перехода от эпохи героев к эпохе образования государства и оба являются символами своих культур. Различие между этими двумя памятниками очевидно с первого взгляда. Парфенон, воздвигнутый на вершине, чтобы быть видимым для всех, купается в солнечном свете и исполнен величия, в то время как святилище, окруженное четырьмя высокими оградами, скрывается среди густого леса. Этот лес, непостижимая атмосфера которого наводила на мысль о зримом присутствии мистического божества, имел глубокое воздействие на образ мыслей япон-

⁷ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.

цев. Отсюда напрашивается вывод, что Парфенон является свидетельством уверенности человека в том, что он может покорить природу. Западная культура существует на основе подчинения природы, ее преобразования и использования для нужд человека. Это преодоление хаоса как раз и создает порядок, правильное мироустройство, красоту (космос), которые были навязаны природе. Такое отношение и породило существующее в западном мире противопоставление «природа – культура». В Японии произошло иное. В культуре сформировались представления о главенствующей важности хаоса, который подарил жизнь всему сущему на земле.

Можно также обратиться к языковым формам, которые выражают японское мироощущение, проявляющееся в подчеркивании важности потаенного, глубинного. Емкий смысл несет в себе понятие «*оку*» – глубина, пространство, скрытое от всех. Существует и много других оттенков этого понятия, но все они отражают любовь японцев к «закутыванию предмета», отодвиганию его в тень. Многие религиозные синтоистские церемонии совершаются именно ночью.

О значимости понятия «тьень» для самоопределения культуры впервые заговорил Кэнко-хоси⁸. В своем произведении «Записки от скуки» (1324 г.) он обозначил основу, стержень эстетических представлений японцев. «Человек, утверждающий, что с приходом ночи все предметы теряют свой блеск,

⁸ Настоящее имя этого литератора Урабэ Канэёси. Кэнко-хоси – имя монашеское (*хоси* – буквально монах, «напуганный в Дхарме, в Учении Будды»).

достойн глубокого сожаления. Внутренняя красота, великолепие вещей во всей красоте проявляется лишь по ночам»⁹.

Дзюньитиро Танидзаки развивает главу из дзуйхицу Кэнко-хоси и превращает ее в самостоятельное произведение «Похвала тени» (1934 г.), ставшее необыкновенно популярным за пределами Японии. «Вне действия, производимого тенью, нет красоты: она исчезает подобно тому, как исчезают при дневном свете силуэты деревьев со стен комнаты». Самоопределяя японскую культуру и рассматривая «тень» как одно из безусловных понятий, необходимых для ее существования, Танидзаки подчеркивает, что никому, кроме японца, не свойственно понимание феномена «тень» в полной мере.

Национальный символ страны, Фудзияма, или Фудзи-сан – одна из сакральных точек японской природы, символ мощи, совершенства форм и пропорций – ей поклоняются уже много поколений японцев. Какие бы социальные или технологические перемены ни влияли на образ жизни японцев, они все так же будут любоваться неповторимым всеобъемлющим символом красоты. Японцы почитают также громадность Фудзиямы, особенно очевидную на фоне окружающей ее равнины и довольно невысоких гор. Их восхищение вызывает вечность и неизменность колоссальной горы. В то же время японские художники тонко передают ее нюансы об-

⁹ Кэнко-хоси. Записки от скуки / пер. с яп. В. Гореляда // Японские дзуйхицу. СПб., 1998. С. 456.

раза Фудзиямы в разное время суток и при смене сезонов¹⁰. Благоговение порождает не только сама гора, но и ее огромная тень. Для обозначения этого японского феномена было придумано специальное понятие «*Кагэ Фудзи*», обозначающее гигантскую тень, которую гора отбрасывает на море облаков и тумана при восходе и заходе солнца. Сам факт введения такого понятия, безусловно, свидетельствует о значимости для японцев данного природного явления. Иными словами, культурным символом Японии является не только величественная Фудзияма, но и ее гигантская тень.

Действительно, если сравнить в этой связи японскую культуру с западноевропейской, то обнаружатся кардинальные различия. В Европе выработанные веками образы уготовили первое место в сознании именно светлому началу. В западном менталитете свет идеализируется, соотносится с прозрением и символически рассматривается как источник знаний, благодаря которому человек раскрывает окружающий мир. Тень же заняла более скромное место. Наблюдение, как тень удваивает предметы реальной жизни, привело к приписыванию ей автономного существования, что в современном европейском сознании выразилось в наделении этого понятия смыслом «сходства». Но это значение несет резко отрицательный оттенок. В этом случае «тень» рассматривается как

¹⁰ Многоплановость и многохарактерность горы Фудзи как символа культуры Японии раскрыта в кн.: *Мещеряков А. Н. Гора Фудзи: между землёй и небом.* – М., 2010.

некий след, ничтожный ответ оригинала.

В японской культуре наделение смыслом явления «тьень», по-видимому, напрямую связано с синтоизмом: все имеет свое божество (*ками*) и поэтому каждое явление самоценно. И «тьень» в художественном отношении представляет ценность сама по себе.

На мировоззренческом уровне эти различия выглядят особенно контрастно. В европейском представлении любые крайности отделяются друг от друга четкой границей. Как следствие, основными смысловыми единицами являются именно крайности. Между белым и черным есть серое, но на нем не только никогда не делается акцента, но и смысловое наполнение этого понятия показывает отрицательное к нему отношение (взять хотя бы выражения «серый человек», «серость»). Возможно, к «серости» потому так плохо и относятся, что она несет в себе оттенок неопределенности и ее нельзя отнести ни к одному, ни к другому полюсу.

В японской же культуре именно этот промежуток (срединная зона) доминирует над двумя полюсами. Вероятно, именно отрицательное отношение к любым крайностям и противопоставлениям в культуре Японии и привело к тому, что понятию «тьень» уделяется такое значительное место среди других культурных категорий. Соединяя свет и мрак, «тьень», занимая центральное место, видоизменяет привычную для европейца дуальную схему. Этим объясняется сложность ее понимания представителями западной культуры.



Выделенные категории («пустота» — «промежуток» — «тень») имеют важнейшее значение для восприятия «японского» пространства. Каждый из современных архитекторов Японии выбирает свой угол зрения на комбинацию выделенной смысловой триады, предъявляет свое понимание традиции. Три шедевра каждого мастера могут помочь проследить тот путь (не во временном, а в смысловом значении) поисков и экспериментов, который был необходим каждому архитектору для определения своего отношения к культурному наследию.

Кунио Маэкава: архитектурные традиции в новых материалах

Еще студентом Маэкава присоединился к движению синкэнтiku (новой архитектуры). Защитив в Токийском университете дипломную исследовательскую работу о Ле Корбюзье, Маэкава стал его последователем. В 1928 г. молодой архитектор приехал в Париж и устроился в бюро к знаменитому мастеру, предпочтя работать без оплаты, но усваивать принципы архитектуры современного движения непосредственно от ее лидера. Кунио Маэкава стал одним из наиболее ярких представителей модернистской архитектуры

Японии. Начало его творчества совпало с противостоянием двух позиций в профессиональной среде японских архитекторов – традиционалистской и модернистской. Каждая из них имела своих сторонников и последователей. Традиционалисты, поддерживая современные методы строительства, считали возможным применять их к сооружениям, создаваемым в различных исторических стилях. Модернисты, напротив, стремились генерировать новые архитектурные формы, которые, по их мнению должны не только соответствовать новым материалам и методам строительства, но и отражать дух нового времени.

Основной период творчества К. Маэкава пришелся на 1960-е гг. Архитектор с интересом экспериментирует с современными для своего времени материалами (прежде всего, бетоном, железобетоном). С конца 1950-х гг. Маэкава стал уделять особое внимание традиционным элементам японской архитектуры, непременно включая их в собственный проект. Не скрывая, а, наоборот, подчеркивая текстуру новых материалов, мастер тем не менее стремился к воспроизведению традиционных канонов архитектуры, уделяя особое внимание пространственному восприятию. Именно тогда в архитектурной критике заговорили о развитии «стиля Маэкава».

Первые шаги в этом направлении архитектором были сделаны при проектировании здания Филармонического зала в Киото (Kyoto Kaikan, 1960 г., См. вкл.: илл.1). Он стал пер-

вым многофункциональным учреждением культуры в Японии, предназначенным для проведения концертов, кинопоказов, лекций. По замыслу архитектора постройка должна была играть заметную градообразующую роль. Здание Филармонического зала в Киото сразу стало главным средоточием культурной жизни города, привлекая людей также и открытым общественно-рекреационным пространством, доступным для свободного посещения.



К. Маэжава. Филармонический зал в Киото (1960 г.)

Поднятая на опорах постройка имеет массивные горизонтальные объемы. Внутренний двор выполняет функцию обязательного сада в традиционном японском жилище. Сильно выступающие вогнутые карнизы «затеняют» внутреннее пространство залов, имеющих почти сплошное остекление. За счет этого проникающий внутрь естественный свет «смягчается», наполняя интерьер традиционной для Японии пространственно-эстетической характеристикой – полутенью.

Здание Метрополитен-Фестиваль-холл в Токио (Tokyo Metropolitan Festival Hall), построенный в парке Уэно в 1961 г. выполнен в духе основных приемов Ле Корбюзье. Маэкава использует структурные и эстетические возможности монолитного железобетона, добиваясь при этом почти скульптурной выразительности. Главные особенности постройки имеют много общего с такими сооружениями Ле Корбюзье, как например, здание Ассамблеи в Чандигархе или часовня Роншан. Здание Метрополитен-Фестиваль-холл имеет многофункциональное назначение, в нем объединены концертные залы, залы для конференций, рестораны и т. д. Архитектор своей постройкой органично дополнил стоящее напротив здание Национального музея западного искусства, возведенного Ле Корбюзье двумя годами ранее (1959 г.). Важно понимать, что Маэкава не стилизовал свою постройку под европейский модернизм, а создал интересный диалог с произведением своего учителя, представив

не менее яркое пластическое решение и характерность архитектурного образа.

Маэкава вписывает постройку в окружающую городскую среду, пользуясь запасом символов, устойчиво существующих в культуре на протяжении уже многих веков. Виртуозно используется культ промежуточной зоны, которая находит свое воплощение в опоясывающем здание со всех сторон балконе. Прежде всего, это помогает плавному перетеканию пространств и органичному соединению интерьера и внешнего окружения. Железобетонная кровля с огромным вывернутым вверх козырьком становится инверсией формы традиционной кровли. Сильно выступающий карниз затеняет промежуточную зону балкона, создавая эффект полноценной «энгава» традиционного японского дома, всецело удовлетворяющей не только своему функциональному назначению, но и соответствующую древним эстетическим канонам. Помимо сохранения традиционной пространственной организации, даже внешний вид здания наводит на очевидное сравнение со средневековыми японскими деревянными постройками, получившими современное развитие в железобетоне.



*К. Маэкава. Метрополитен-Фестиваль-холл в Токио
(1961 г.)*



Музей в Окаяме (Okajama Museum of Arts, 1962–63 гг.) имеет довольно компактный план, согласно которому все помещения расположены вокруг внутреннего двора. В одном крыле здания находятся выставочные залы, в другом – помещения для администрации и лекционные залы. Весь комплекс решен с большим мастерством. В искусной комбинации использованы простые материалы: кирпич для стен, бетон для несущего каркаса, каменная кладка для цокольной части здания.

Наружные стены выставочных помещений полностью глухие, поэтому в интерьерах используется исключительно искусственное освещение. Вестибюль и фойе, напротив, полностью остеклены, «впуская» естественный свет. Эти единственные открытые вовне помещения принимают на себя функции промежуточной зоны традиционного японского дома и соединяют внутреннее пространство залов с окружающей средой так же мягко, как и осуществляется с их помощью переход от темноты к свету или от искусственного освещения к естественному. Неотъемлемую часть архитектурного замысла составляет планировка подходов к зданию. Между лестницами устроены лужайки с посаженными на них деревьями. Из традиционной японской архитектуры (например, расположения синтоистских храмов, домиков для чайной церемонии) умело воспроизведена режиссура прохож-

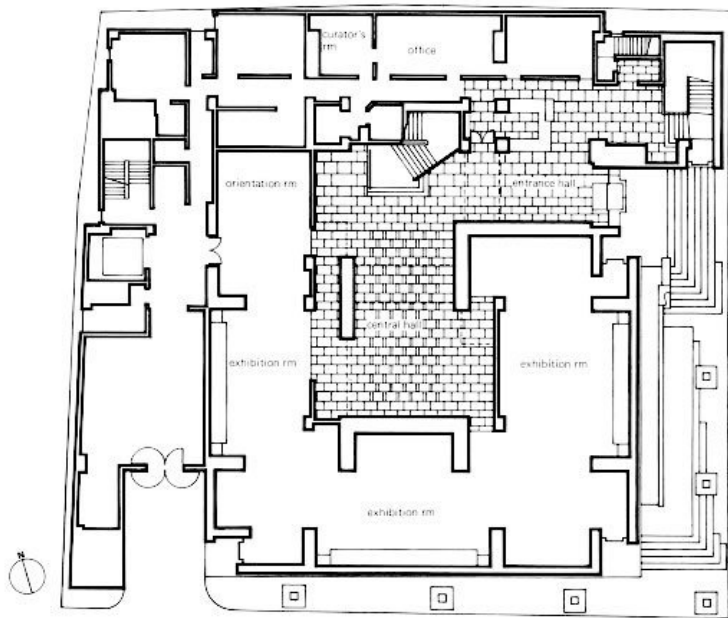
дения человека к постройке и открывающаяся ему «смена декораций» природного окружения и точек зрения на архитектуру.

Сочетая национальные традиции с использованием структурных и эстетических возможностей монолитного железобетона, Маэкава добивался просто скульптурной выразительности своих произведений.

Кэндзо Тангэ: архитектура как функция и символ

Создавая свои произведения, К. Тангэ рассматривает традиционные пространственные категории, сформировавшиеся в культуре, как «материал», который можно наполнить новым запасом символов. Архитектор относится к багажу традиций как к фундаменту, который нужно надстроить уже на новом, более современном уровне. Ведь именно так, при деликатном отношении, он сумеет в полной мере сохранить свои качества. Символическое наполнение пронизывает все работы мастера. Однако символы, раскрывающие содержание какого-либо произведения, напрямую зависят от его функционального назначения. «Мы могли бы сказать, что пространство обладает своим собственным метафизическим значением. Пространство – это мир значения. <...> Нам нужен символический подход к архитектуре и город-

скому пространству»¹¹. Своими произведениями Тангэ подтверждал собственную концепцию, по которой пространство архитектурного сооружения требует символического выражения своей функции.



К. Маэкава. Музей в Окаяме. План

Проектирование культовых сооружений в новых формах

¹¹ Тангэ К. Функция, структура, символ (1966 г.) // Танге К. М., 1978. С. 202.

как распространение смелых художественных идей началось в Японии еще в 1930-е гг. Однако после Второй мировой войны на долгое время эксперименты в этой области были прерваны. Архитекторов современного направления старались не приглашать для строительства храмов, лишь с конца 1950-х – начала 1960-х гг. у них появилась возможность работать в области культовой архитектуры, развивая идеи пластического символизма. Начало 1960-х для Тангэ – это время исследований и экспериментов в области создания архитектурной формы за счет использования новых материалов и технологий. Вершиной его экспериментов становятся два шедевра того времени: комплекс Олимпийских стадионов и собор Святой Марии в Токио.

Прежде чем взяться за создание католического храма, Тангэ много путешествовал по Западной Европе и изучал традиции культовой архитектуры разных стран. Проект нового храма он создавал при участии Вильгельма Шломбса, главного архитектора кёльнской епархии, и швейцарского архитектора Макса Лехнера, а также с привлечением своего неизменного помощника и коллеги по многим проектам – инженера-конструктора Ёсикацу Цубои. Собор возводился с 1962 по 1964 г. В этом проекте автору пришлось соединить западный (христианский) и восточный (синтоистский) принципы.

Кафедральный собор Св. Марии (St. Mary's Cathedral) в Токио был спроектирован с учетом символического раскры-

тия его предназначения. Первое, что обращает на себя внимание при встрече с собором – его уединение. Контраст проявится более резко, если сравнить его с католическими соборами в Европе. Перед собором Св. Марии нет открытого общественного пространства, с которого можно было бы насладиться его величием, как это принято в европейском восприятии. Более того, церковь находится рядом с шумной магистралью, прячется среди других зданий, плотно окружающих ее со всех сторон. Это стремление спрятать культовое сооружение, сокрыть его от любопытных глаз – древняя японская традиция. Все синтоистские святилища скрыты в лесу. Даже в крупном мегаполисе, оказывается, можно изыскать возможности «спрятать» святилище в глубине двора или парковой зоны. Самые важные из них, например знаменитое святилище Исэ, человеку не удастся полностью увидеть никогда. А единственный способ окинуть собор Св. Марии взглядом целиком – это подняться на расположенный по соседству пешеходный мост. Только так можно получить представление об истинных размерах и пропорциях постройки. Находясь на земле, этого сделать не удастся.

Форма собора очень лаконична (См. вкл.: илл.2). План храма ромбовидный, что представляет собой один из символов древнехристианского искусства – рыбу. От ромбовидного плана совершается сложный переход к крестообразному завершению. Стороны церкви соединяются с вершинами креста с помощью восьми кривых, называющихся гипербо-

лическими параболоидами. Размеры креста – 55,5 м в длину и 40 м в ширину. Таким образом, вид на собор сверху – это вид на удлинённый латинский крест, подчеркивающий его принадлежность к католичеству.

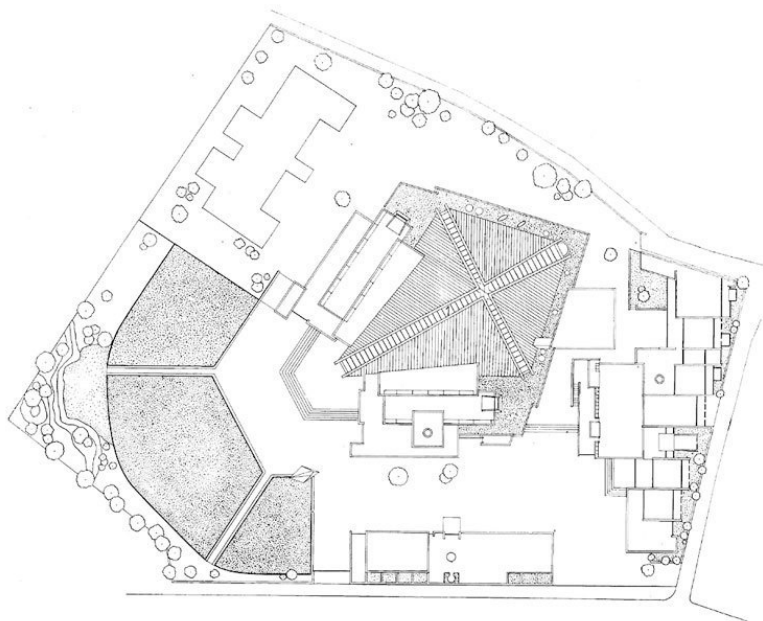
Крестообразное завершение храма – это световой проем. Дневной свет, проникающий в церковь в форме креста, символически наполняет ее пустой интерьер божественным благословением, за которым приходят в храм верующие. Изогнутые стены собора имеют форму паруса, края которого приподняты, и торцы также представляют собой вертикальные световые проемы шириной 2 м. Высота торцевых частей от 30 до 40 м. Таким образом, любое положение солнца дает эффект креста внутри собора, независимо от того, в какое крыло попадают его лучи.

Ключевым моментом в создании художественного облика интерьера, затмевающим по силе воздействия все остальное, стало оформление алтаря. Высокий строгий крест алтаря по ширине совпадает с остекленным проемом в торцевой части собора. Алтарное пространство – это самая высокая часть собора – 40 м. Расположен алтарь, согласно канону, на востоке, поэтому во время утренней службы восходящее солнце поднимается в алтарной части над крестом, освещая всех прихожан благодатным светом. Противопоставление внешнего и внутреннего пространства собора (как символизирующее светское и церковное) усиливается выбранным материалом. Блестящая нержавеющая сталь, которой покрыта на-

ружная часть стен, контрастирует с необработанным бетоном, используемым в интерьере. Можно сказать, что свет отражается от гофрированной поверхности металлической облицовки наружных стен, подчеркнуто разводя смыслы. Ведь только попадая в интерьер, свет становится божественным.



К. Тангэ. Кафедральный собор Св. Марии в Токио (1962–64 гг.)



К. Тангэ. Кафедральный собор Св. Марии в Токио. План

В отличие от яркого, ослепительно сверкающего в солнечный день наружного покрытия собора, его интерьер очаровывает своими мрачными тонами и незавершенностью текстуры бетона. Это сделано в полном соответствии с японской концепцией ваби-саби, свидетельствующей о красоте незавершенных вещей и характеризующей способность японцев воспринимать прекрасное в своем первозданном естестве,

без излишеств – всматриваться в незаметное, вслушиваться в недосказанное. Необработанные бетонные стены представляют собой строгое зрелище, которое становится величественным и прекрасным при контакте со светом, проникающим внутрь через крестообразное завершение и удлиненные окна в торцах постройки. Объединяет архитектурно-художественный облик собора и оформление его интерьера простота, даже аскетичность используемых материалов и отсутствие декора. Всем своим творчеством Тангэ подчеркивал важность одного из своих творческих кредо – сохранять честность по отношению к материалу. Если материал выбран правильно, скрывать, а тем более украшать его не нужно, он сам должен проявить свою действенную функциональность (*хатараки*).

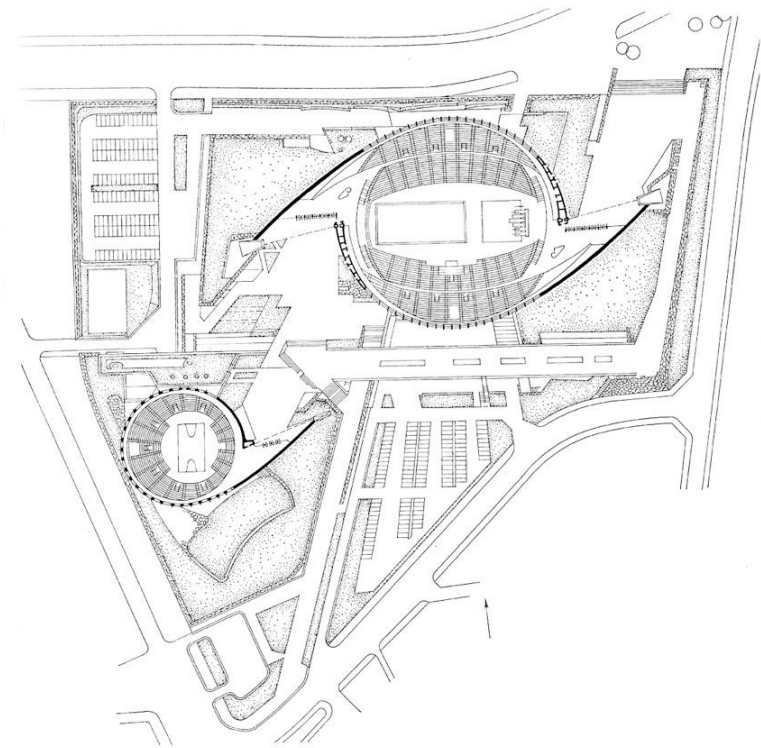
Внутри собора, где нет ни одной колонны, создается большое пустое пространство (См. вкл.: илл.3). Это сделано для того, чтобы появился специальный звуковой эффект, сопоставимый с тем, который производили каменные церкви эпохи Возрождения и Барокко в Европе. В соборе Св. Марии помещен один из крупнейших в Японии органов. Его звучанию придавалось особое значение, поэтому лучшие специалисты следили за установкой инструмента. На монтаж и настройку огромного органа ушло 2 месяца. Звук, исходящий от него, проходит эхом по зданию, вторя церковному пению и молитвам. Когда в соборе пусто, эхо длится до 7 секунд.

Олимпийский спортивный комплекс Ёёги (Yoyogi

National Gymnasium) в Токио (1964 г.), состоящий из большой и малой арены, справедливо считается шедевром Тангэ. Спортивный комплекс решено было разместить в парке Ёёги, по которому он и получил свое название. Комплекс Ёёги, включающий большую и малую арены – признанный шедевр мировой архитектуры. Он состоит из зданий крытого бассейна и универсального спортивного сооружения, которые соединяются друг с другом масштабным стилобатом. На стилобате, как на подиуме, расположены аллеи, площадки и главные входы в большую и малую арены. В соединительном корпусе между большой и малой аренами размещены административные службы, ресторан, тренировочные бассейны, медпункт и залы ожидания.



К. Тангэ. Олимпийский спортивный комплекс Ёёги в Токио (1961–64 гг.). Общий вид



К. Танзи. Олимпийский спортивный комплекс Ёдда. План

Конструкции кровель над обоими залами являются главной особенностью комплекса и неоспоримым достижением в создании пространства архитектурного сооружения. Достигнутая пластичность построек стала возможна только бла-

годаря уникальной конструктивной схеме. Покрытия обоих стадионов представляют собой вантовые подвесные конструкции, закрученные подобно улиткам. В их основе – системы стальных тросов, подвешенных к железобетонным опорам.

Для главного олимпийского стадиона архитектор соорудил перекрытие, которое стало для своего времени самым большим в мире. Его вантовые конструкции опираются на 130-метровый мост. По обе стороны моста, выполняющего функции «хребта» постройки, натянуты металлические тросы, к которым крепятся стальные панели. Мост, в свою очередь, также образован двумя мощными тросами, подвешенными к высоко поднимающимся пилонам. В плане стадион представляет собой два неполных полукруга, каждый из которых по противоположным концам переходит в кривую большого радиуса. Длина выступающей части – 65 м. Именно здесь расположены основные входы для зрителей. Специально предусмотрены отдельные входы для спортсменов и прессы.

Конструкция прекрасно приспособлена к экстремальным условиям существования на японских островах. Криволинейная обтекаемая поверхность здания очень хорошо противостоит сильным ветрам, опасным для сооружений такого размера, особенно с крышей-мембраной.

Пластичная форма нижней части постройки выполнена из бетона. По винтовой линии бетонной части устроено

остекление, позволяющее максимально использовать дневной свет. Для естественного освещения, а также для размещения осветительных устройств служит находящийся сверху веретенообразный промежуток между тросами моста. Создавая любое свое произведение, Тангэ особое внимание уделял освещению интерьера. Внутреннее пространство его построек всегда включается в загадочную и неуловимую игру светотени. Не стали исключением и спортивные сооружения, выразительность конструкции которых только усиливается благодаря грамотному освещению.

Еще одной, поистине поэтической характеристикой комплекса Ёёги является ритм. Присутствие ритма всегда отмечается в традиционной архитектуре Японии как одна из самых ярких ее составляющих. Кэндзо Тангэ сумел «оживить» эту традицию, сделать ее современной. В здании большой спортивной арены изящные консоли разделяют ритмично расположенные окна в винтовой части постройки (См. вкл.: илл.4). Ритм ясно читается в области входа, где главной характерной деталью является V-образная металлическая структура, динамично повышающаяся с одной стороны и понижающаяся с другой.



К. Тангэ Большая спортивная арена

Внутреннее пространство большого стадиона организовано симметрично. Относительно продольной оси вдоль бассейнов помещены не смыкающиеся друг с другом две двухъярусные трибуны. Арена расположена ниже уровня земли, поэтому зрители, войдя в здание, попадают на средний уровень трибун, откуда можно спуститься вниз или подняться вверх. Вместимость трибун 13246 мест, а при использовании зала для хоккея или дзюдо количество зрительских мест можно увеличить до 16 тысяч.

Многофункциональность главного зала большой спортивной арены, его способность к трансформации – одна из удач-

ных находок архитектора, позволяющая использовать зал как для летних, так и для зимних видов спорта. Прежде всего, здание большой арены известно как бассейн, имеющий девять 50-метровых дорожек. Но водная поверхность бассейна может быть закрыта плитой, образуя свободное пространство, которое используется для других соревнований (борьбы дзюдо и конькобежного спорта). Проектируя спортивный комплекс, в котором использовались передовые технические достижения (вантовые подвесные конструкции были известны в разных странах с 1950-х гг.), Тангэ сумел отразить в них и культурные традиции своей страны. Прием «сворачивания» заполняющих пространство, но ненужных в данный момент вещей для получения пустого зала связывает Олимпийский стадион с пониманием устройства интерьера в традиционном японском доме.

Закручивающаяся раковина малой арены не менее выразительна. В малом спортивном зале вантовые конструкции опираются на один высокий пилон, к вершине которого они тянутся спирально. Конструкция этого зала определила и его планировочное решение. Внутри расположена универсальная круглая арена с кольцом трибун переменной высоты. Используется она чаще всего как баскетбольная площадка или для боксерских поединков. Мачта смещена относительно центра. Соответственно, спортивная площадка также смещена в сторону относительно центра стадиона. Малая арена круглая в плане с диаметром 65 м.

Во время соревнований стадион может вместить от 3500 до 5000 зрителей. Вогнутость покрытий здания обеспечила его хорошие акустические свойства, благодаря которым малый стадион стал излюбленным местом проведения концертов. Освещение интерьера создано с грамотно расставленными акцентами – подчеркивается вершина спирали, что позволяет пространству устремляться ввысь. Интерьер малого зала весьма изыскан, в нем серый цвет бетона удачно сочетается с коричневым цветом дерева, полы под трибунами выложены плитами из сланца.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.