

Нина Коновалова

Современная архитектура Японии. Традиции восприятия пространства



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 предъяснить 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, предъясняют 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, полутень, 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 пространства 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 Средние 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. Крупнейшие 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 целостность^[1]. 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 негативного 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 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 *седзи* (раздвижные створки) внутри дома, он будет представлять собой лишь один навес над пустым пространством. Философское осознание понятия пустоты пронизывает архитектурное творчество и восприятие сооружения даже сегодня. Именно с помощью пустоты передается ощущение бесконечности пространства и его глубины, подчеркивается эстетика простоты и выразительности.

Промежуток



Дворец кацура. Энгава

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*» интерпретируется 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» – *тюдодо*. 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 выражения «*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 взаимоперетекают. Оба пространства (и внешнее, и внутреннее) раскрыты на галерею, пытаясь вобрать 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 (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 производству 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 усилий^[5]. *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 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.



Сёдзи перед верандой в резиденции Такахаси

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 японцев. 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-хоси^[8]. 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, достоин 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 «тьень» как одно из безусловных понятий, необходимых для ее существования, Танидзаки подчеркивает, что никому, кроме японца, не свойственно понимание феномена «тьень» 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 тоже время японские художники тонко передают ее нюансы образа Фудзиямы в разное время суток и при смене сезонов^[10]. 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 светлоте 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 «тьень» рассматривается как некий след, ничтожный отсвет 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» – «тьень») имеют важнейшее значение для восприятия «японского» пространства. Каждый из современных архитекторов Японии выбирает свой угол зрения на комбинацию выделенной смысловой триады, предьявляет 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 синкэнтику (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 первым 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. Маэкава. 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 Мазкава 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.

Мазкава вписывает постройку в окружающую городскую среду, пользуясь запасом символов, устойчиво существующих в культуре на протяжении уже многих веков. Virtuозно 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. Мазкава. Метрополитен-Фестиваль-холл в Токио (1961 г.)



К. Мазкава. Музей в Окаяме (1962–63 гг.)

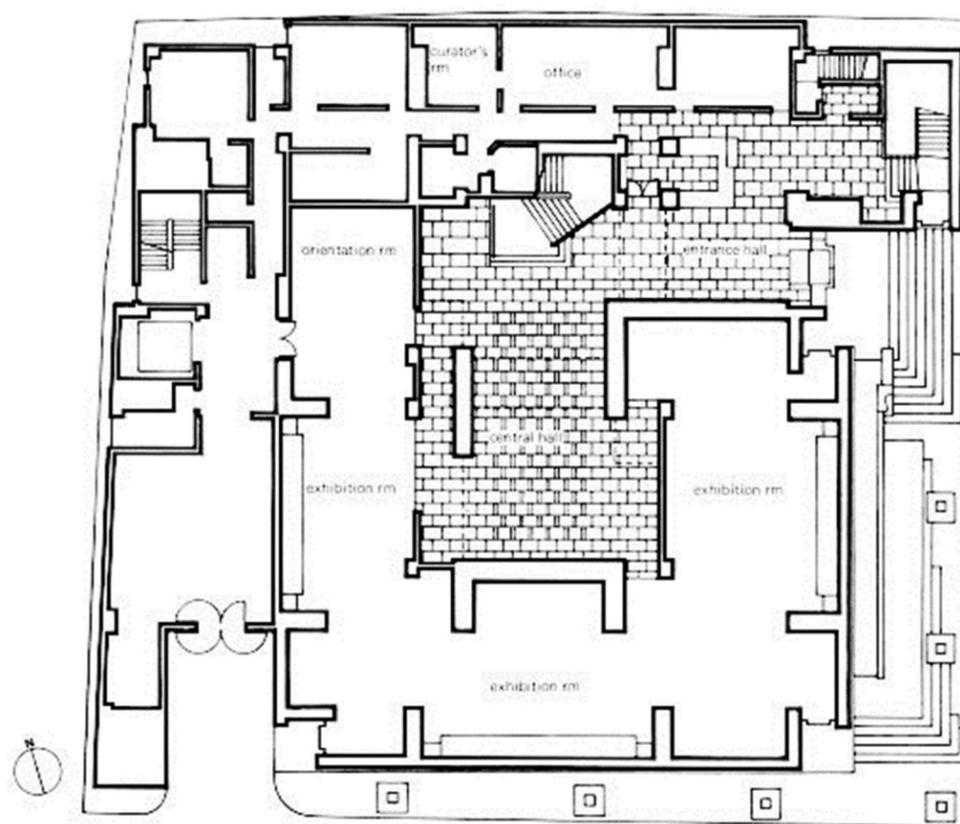
Музей в Окаяме (Okajama Museum of Arts, 1962–63 гг.) имеет довольно компактный план, согласно которому все помещения расположены вокруг внутреннего дворика. В одном крыле здания находятся выставочные залы, в другом – помещения для администрации и лекционные залы. Весь комплекс решен с большим мастерством. 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 прохождения 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, Мазкава 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 городскому пространству»^[11]. Своими произведениями Тангэ подтверждал собственную концепцию, по которой пространство архитектурного сооружения требует символического выражения своей функции.



К. Мазкава. Музей в Окаяме. План

Проектирование культовых сооружений в новых формах 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.

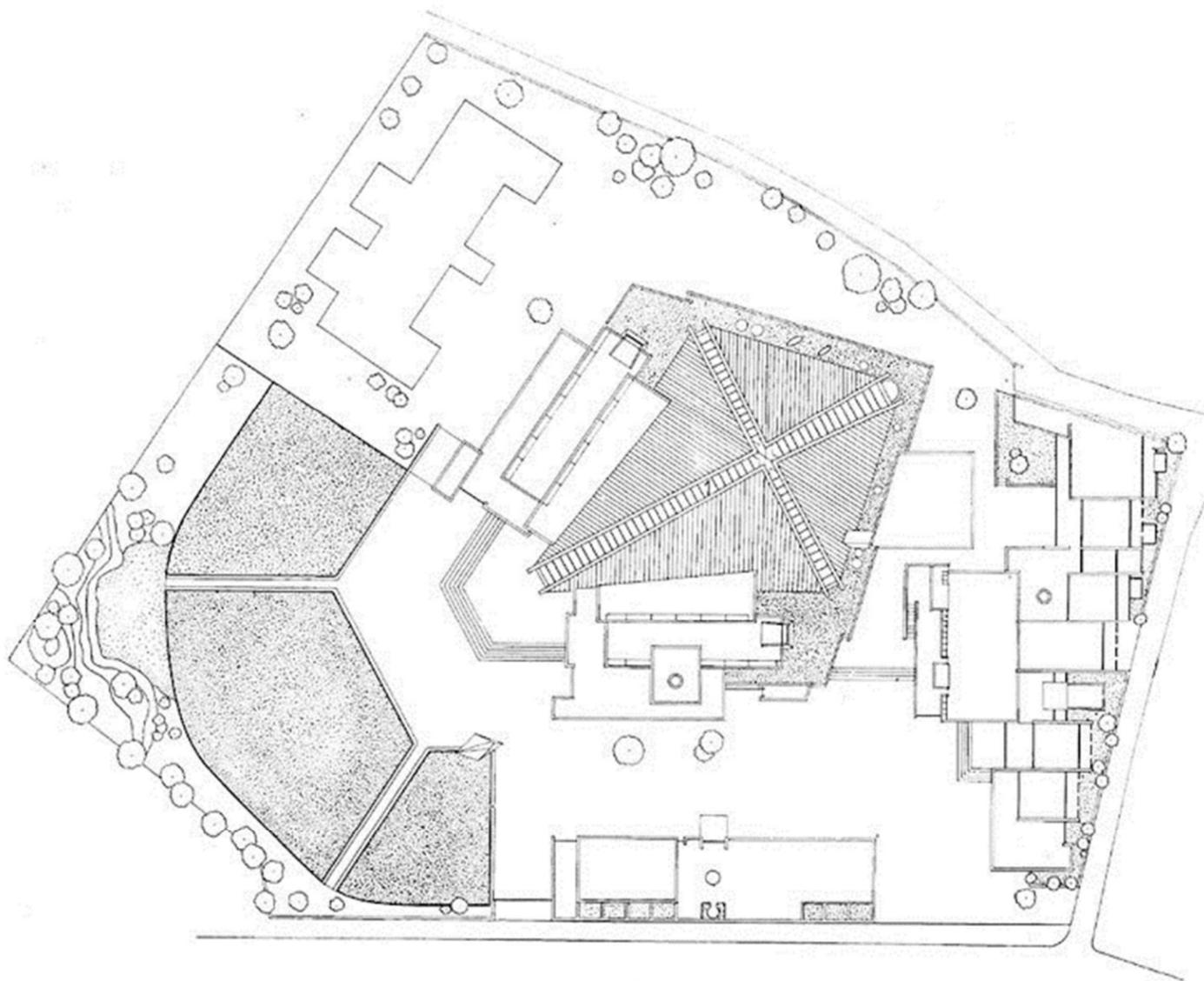
Кафедральный собор Св. Марии (St. Mary's Cathedral) в Токио был спроектирован с учетом символического раскрытия его предназначения. Первое, что обращает на себя внимание при встрече с собором – его уединение. Контраст проявится более резко, если сравнить его с католическими соборами в Европе. Перед собором Св. Марии нет открытого общественного пространства, с которого можно было бы насладиться его величию, 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, называемых гиперболическими 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 наружная 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. План

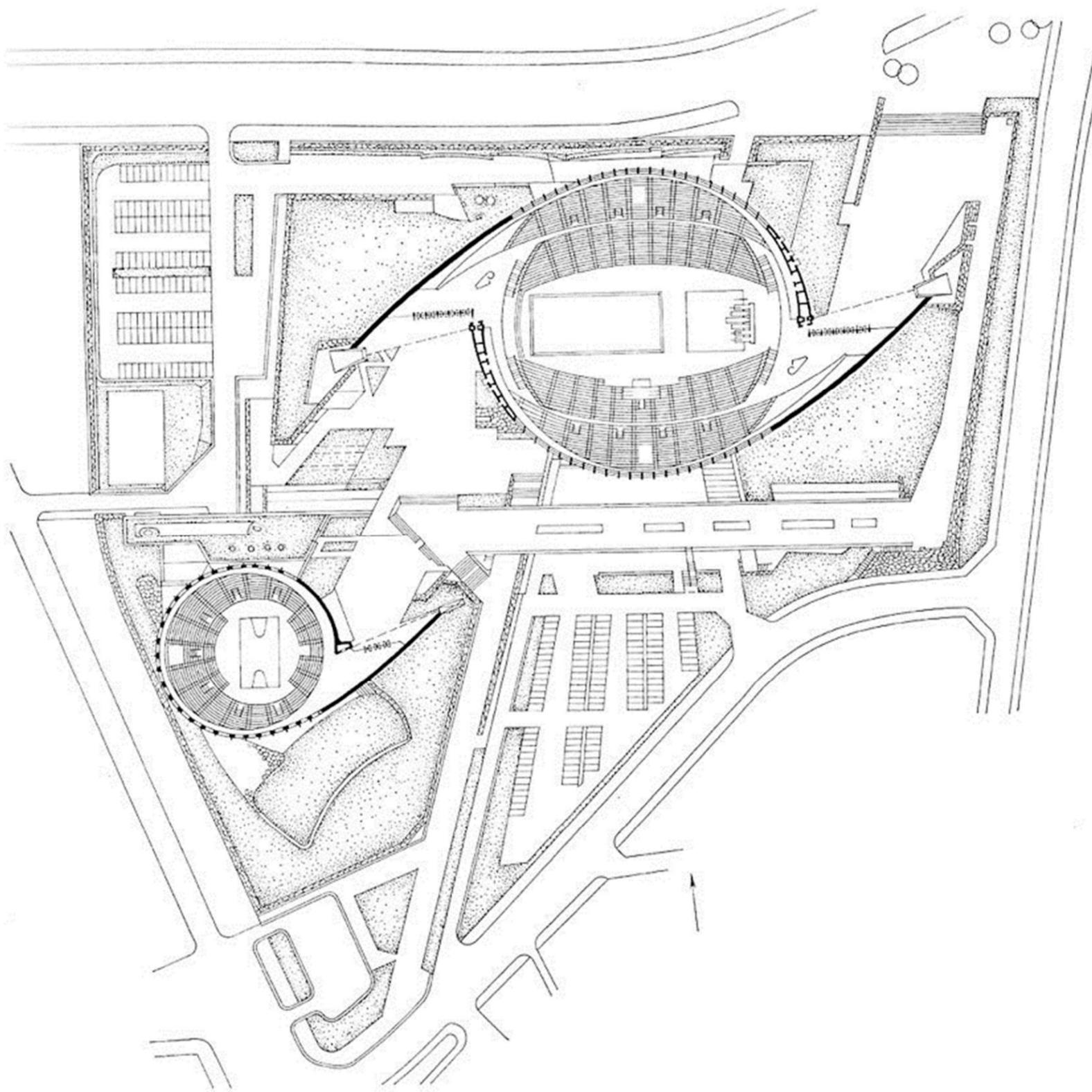
В отличие от яркого, ослепительно сверкающего в солнечный день наружного покрытия собора, его интерьер очаровывает своими мрачными тонами и незавершенностью текстуры бетона. Это сделано в полном соответствии с японской концепцией ваби-саби, свидетельствующей о красоте незавершенных вещей и характеризующей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

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

Здание большой и малой спортивных арен воспринимаются как согласованная и гармоничная единая композиция. Постройки образно дополняют друг друга. Оси обоих зданий расположены в направлении восток – запад. Яркий образ, складывающийся из динамических форм олимпийских сооружений, усиливает их функциональное назначение. Здания закручиваются в одном направлении подобно вихрю, создавая самостоятельный сгусток энергии. Вся композиция воспринимается как метафора спортивной

борьбы, требующей полной отдачи и самопожертвования. В интерьерах также главенствующую роль играют энергичные очертания криволинейных потолков.

Вантовые конструкции, выбранные Тангэ для стадионов комплекса Ёёги, еще не раз будут использоваться в дальнейшем при возведении олимпийских сооружений. Они позволяют перекрывать гигантские пространства и несут в себе неисчерпаемый геометрический потенциал.

Архитектора не испугал отведенный ему участок неправильной формы со сложным рельефом, на котором он сумел создать яркую и гармоничную композицию. Проект спортивного комплекса отражает основы японской эстетики, предусматривая интеграцию здания в ландшафт. Вантовые конструкции лучше любых других способны создать пластичные формы, согласующиеся с миром органической природы. Биоморфные формы идеально вписываются в окружение и находятся в гармонии с парковой и лесной зонами, расположенными рядом. Наземный объем сделан минимальным, насколько это возможно, ведь основная часть необходимого пространства расположена под землей.



К. Тангэ Малая спортивная арена



Конструкции малой спортивной арены

При создании плана спортивного комплекса Ёёги были предусмотрены сады как обязательная составляющая японского архитектурного ансамбля. На стилобате рядом со спортивными аренами был разбит пруд, а также устроены клумбы и газоны разных размеров и конфигураций, интересно обыграны рельефные трудности с использованием деревьев, кустарников и камней, созданы цветные композиции как переключки с традиционным японским садом «Четыре времени года».

Интересно обращение великого архитектора к национальным традициям своей культуры. Например, элементы завершения большой спортивной арены комплекса Ёёги переключаются с архитектурой

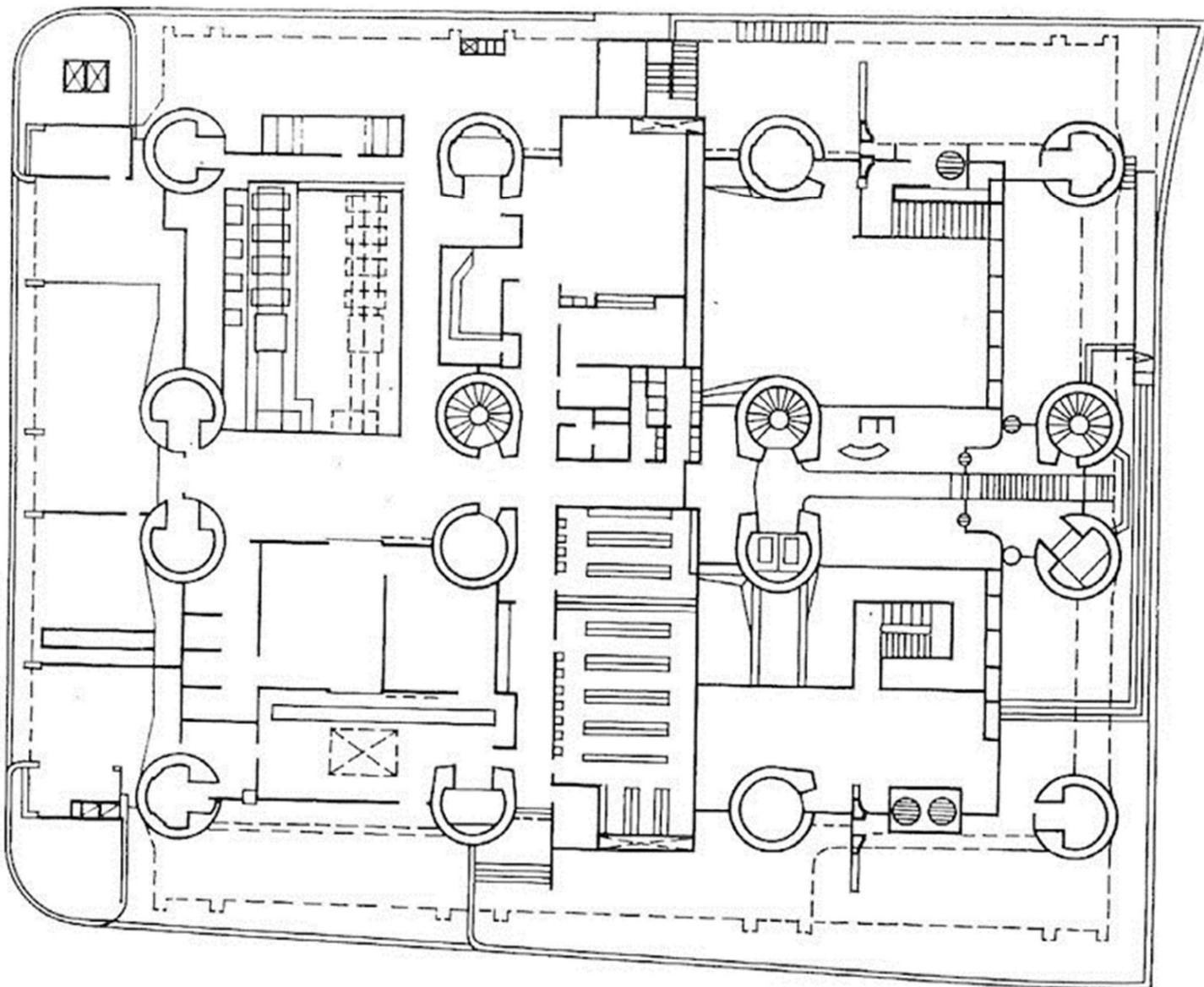
главной святыни Японии – синтоистского святилища Исэ. «Весь дальнейший путь японской архитектуры берет свое начало в Исэ», – писал Тангэ^[12]. Его обращение к традиции всегда тактично и неназойливо, но никогда «в лоб». Тангэ не только понял, но и прочувствовал все основополагающие вехи, составляющие японскую архитектурную традицию. Поэтому в организации пространства сооружений великого архитектора в едва уловимых полутонах и намеках можно угадать те константы, которые составляют сущность японской культуры.

Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси (Yamanashi Broadcasting and Press Center, 1967 г.) должен был вместить в себя фирмы, работающие в области информации: типографию, газеты, радио- и телестудии. Архитектор сгруппировал помещения по функциям. Так были созданы группы помещений администрации, студий, рабочие цеха, которые фирмы распределили между собой. Типография с ее тяжелым оборудованием разместилась на первом этаже. Студиям были отведены верхние этажи без окон, т. к. им наиболее важна звукоизоляция и не требуется дневной свет. Административные помещения всех фирм заняли средние этажи, которые хорошо освещены через застекленные стены и опоясаны сплошными балконами.

Во внешнем облике сооружения четко прослеживается вертикальное и горизонтальное членение. Коммуникационные помещения (лестничные клетки, грузовые и пассажирские лифты, санузлы и пр.) размещены в 16 вертикальных цилиндрических башнях-колоннах. Горизонтальные помещения имеют свободную планировку, которая диктуется различными функциями. Каждая функция выражается требующимся ей открытым или закрытым объемом. А также в здании зарезервировано свободное пространство для дальнейшего расширения его функционала. Таким образом, сооружение является примером трехмерной пространственной системы в одной постройке. Это позволяет зданию в целом символически передавать образ современного города, предназначенного для коммуникации.



К.Тангэ. Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси (1967 г.)



К. Тангэ. Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси. План

Знаменитые произведения Тангэ помогают понять отношение мастера к «триаде» основополагающих пространственных категорий Японии. Работая со сформировавшимися в культуре категориями, архитектор ставит их «на службу» раскрытия функционального потенциала сооружения. Ведущую роль в «триаде» Тангэ отводит «пустоте», несущей основную художественную, смысловую и функциональную нагрузку. «Промежуток» и «тень» лишь подчеркивают доминанту, усиливая ее воздействие. В целом «триада» в работах Тангэ, раскрывая функциональное назначение здания, наделяет его таким ярким образным воздействием, что превращает сооружение в безусловный знак-символ. Так Тангэ старался сформировать новый тип мышления, восприимчивый к эстетическим ценностям, способный на раскрытие смыслового ряда, заложенного в произведении искусства, прежде всего в архитектуре. И одновременно (одно без другого невозможно) архитектор смог наделить архитектурные сооружения и город в целом характеристиками «эстетичный», «функциональный», используя для этого «триаду» как составную часть глубоких механизмов миропонимания японцев.

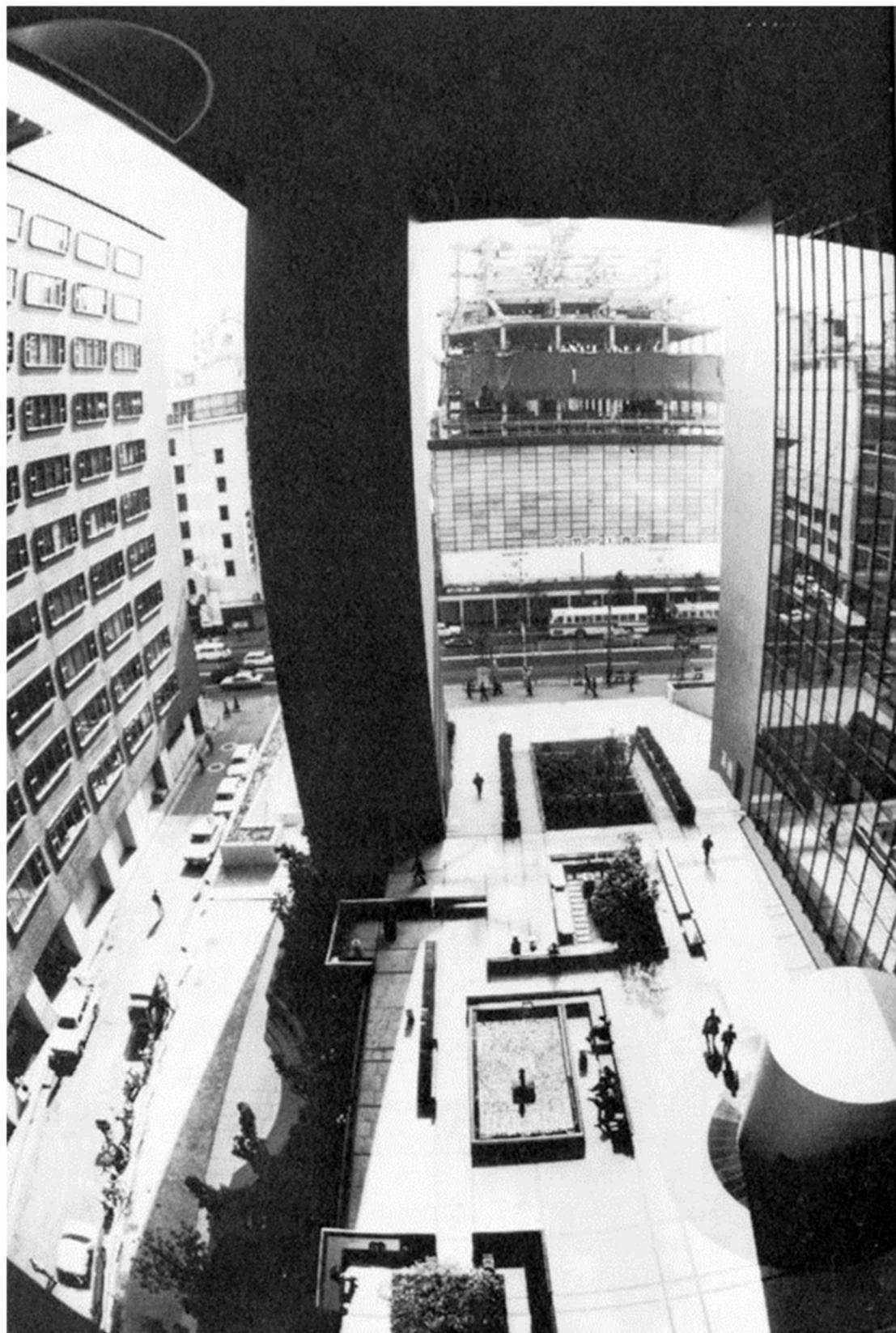
Кисё Курокава и «серое» пространство

Раскрывая представления о красоте в культуре Японии, К. Курокава создает собственную философию архитектуры, предъявляя свое произведение как емкий художественный образ. Он умышленно апеллирует к серому цвету и «серым зонам» в здании, делая акцент именно на них. Под «серой зоной» Курокава понимает промежуточное пространство, которое нельзя отнести ни ко внешнему, ни ко внутреннему, оно является срединным элементом, вбирающим в себя качества двух первых.

Своим творчеством архитектор также демонстрирует возможности серого цвета, преимущественно отказываясь от ярких красок в пользу более сдержанных серых оттенков. Серый предъявляется в работах мастера как цвет, создающий качественные характеристики архитектурным произведениям, наполняющий их содержательными образами, встраивающий произведения в ряд традиционно осмысляемых. Выбранный цвет подчеркивает естественную фактуру используемых материалов – бетона, металлических конструкций. Прежде всего именно цветовое решение раскрывает понимание архитектором традиций своей культуры и способствует более полному восприятию его произведений. Этот цвет был настолько любим великим чайным мастером 16 в. Сэн-но Рикю, что существует даже термин «мышино-серый во вкусе Рикю» (*Рикю-нэдзуми*).

В здании банка в Фукуоке (Fukuoka Bank, 1976 г.) промежуточное пространство образуется выносом крыши над одним из боковых фасадов. Архитектор рассматривает получившуюся «серую зону» как

соответствующую тем же функциям, которые брала на себя *энгава* традиционного дома. Как в прохладной тени *энгава* можно пообщаться с гостями, так и в «сером пространстве» банка в Фукуоке создана атмосфера, удобная для общения людей. Это подтверждает преемственность функционального назначения «серой зоны» по отношению к галерее, опоясывающей традиционный дом.



К. Курокава. Банк в Фукуоке. Пространство входа



К. Курокава. Банк в Фукуокэ (1976 г.)



К. Курокава. Банк в Фукуокэ. Сад во внутреннем дворе

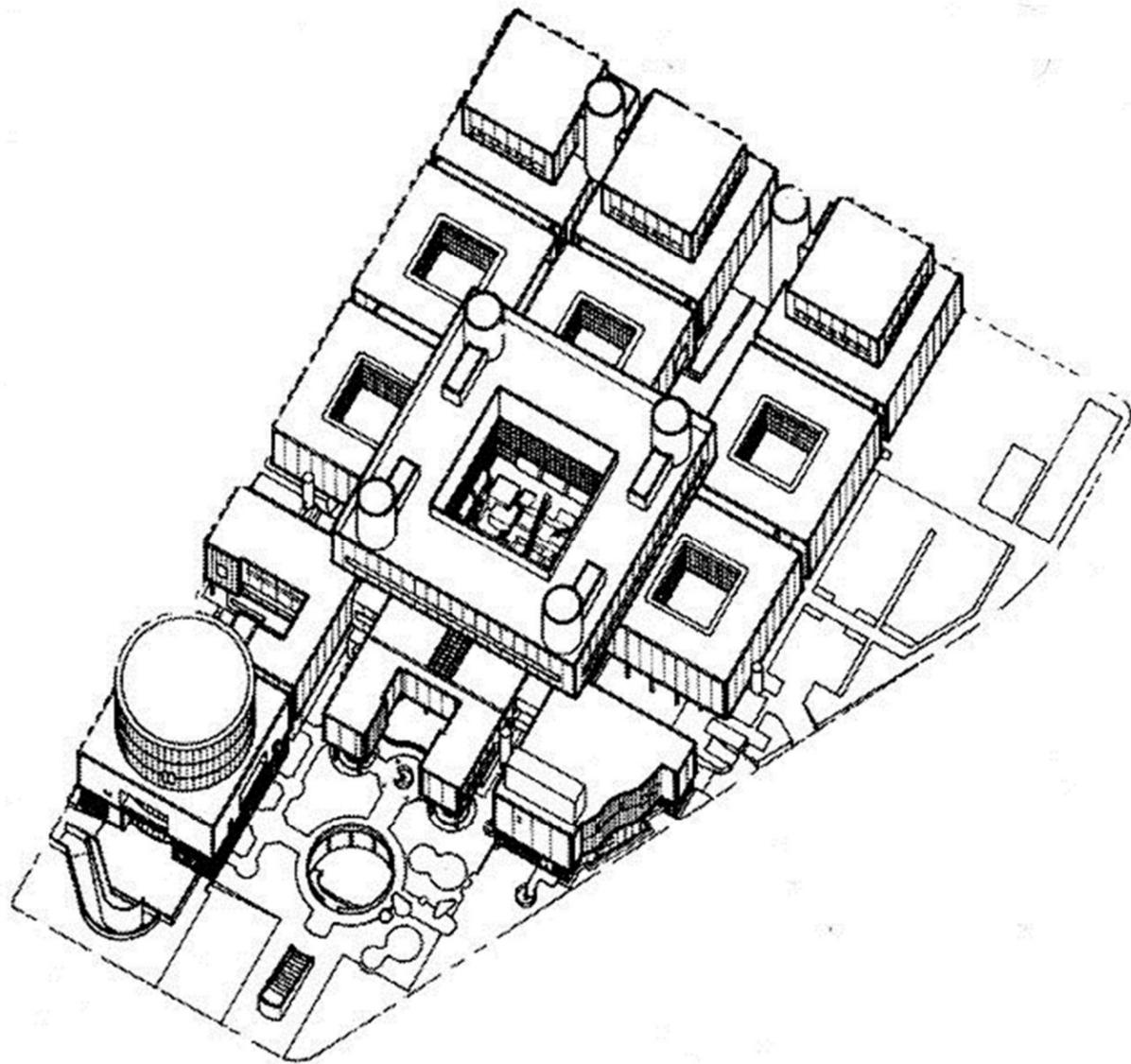
Не только функциональное соответствие, но и содержательные характеристики связывают *энгава* традиционного дома и «серую зону» банка. Как *энгава* помогает избежать воздействий внешнего мира и замкнутости жилого помещения, так и «серая зона», созданная Курокава, позволяет посетителям «уйти» от беспорядка шумной улицы и сухости деловой атмосферы банка. Лаконичная форма постройки была выбрана как сильная метафора простоты и надежности, столь актуальная в банковском деле. Здание в виде куба имеет высоту 45 м. Его верхняя часть, опирающаяся на мощный угловой устой, нависает над открытой площадкой. Так архитектором был создан органичный переход между самим зданием, его интерьером и городским пространством.

Национальный музей этнологии (National Museum of Ethnology Osaka, 1977 г., См. вкл.: илл.4) представляет собой группу помещений, образованных из крытых галерей с внутренним двором, организуемых в единое архитектурное целое центральным объемом больших размеров. Каждый отдельный элемент ансамбля поднят над уровнем земли, продолжая традиции японского строительства, создавая внутри «серое пространство». Серый цвет здания сочетается с игрой теней в интерьере. «Мой интерес к цвету, – пишет Курокава, – сконцентрирован на нечувствительном состоянии продолжительности, получающемся в результате столкновения двух противоположных элементов и нейтрализации друг друга таким способом, что два цвета исключают друг друга в тени»^[13]. Тень, окутывающая интерьер, создает серое пространство. Различие теней архитектор подчеркивает разными материалами: алюминий, гранит и т. д. Это порождает игру воображения, насыщает художественное произведение образами и отсылает к наполняющим полутень смыслам, до сих пор понятным представителям японской культуры.

Утопающий в зелени Музей современного искусства в Хиросиме (Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1988 г.) концентрирует в себе основополагающие элементы традиционных построек. Помещения музея скрываются от глаз крытыми галереями, чьи двускатные крыши моментально «прочитываются» как часть традиционных методов строительства.



К. Курокава. Национальный музей этнологии (1977 г.)



К. Курокава. Национальный музей этнологии. План

Для размещения музея была выбрана вершина 50-метровой горы Хидзияма. Согласно плану, на ней должен был появиться большой культурный центр, главной частью которого и задумывался Музей современного искусства. Архитектором было спроектировано четырехэтажное здание площадью около 10 000 м², такие масштабы применительно к японским музеям встречаются достаточно редко. Чтобы не

подавлять окружение объемами постройки, два нижних этажа здания разместили под землей. Музей утопает в зелени, т. к. всю наземную часть постройки окружает густо засаженный деревьями парк, открытые площадки в котором специально созданы как выставочные зоны и предназначены для размещения скульптурных композиций.

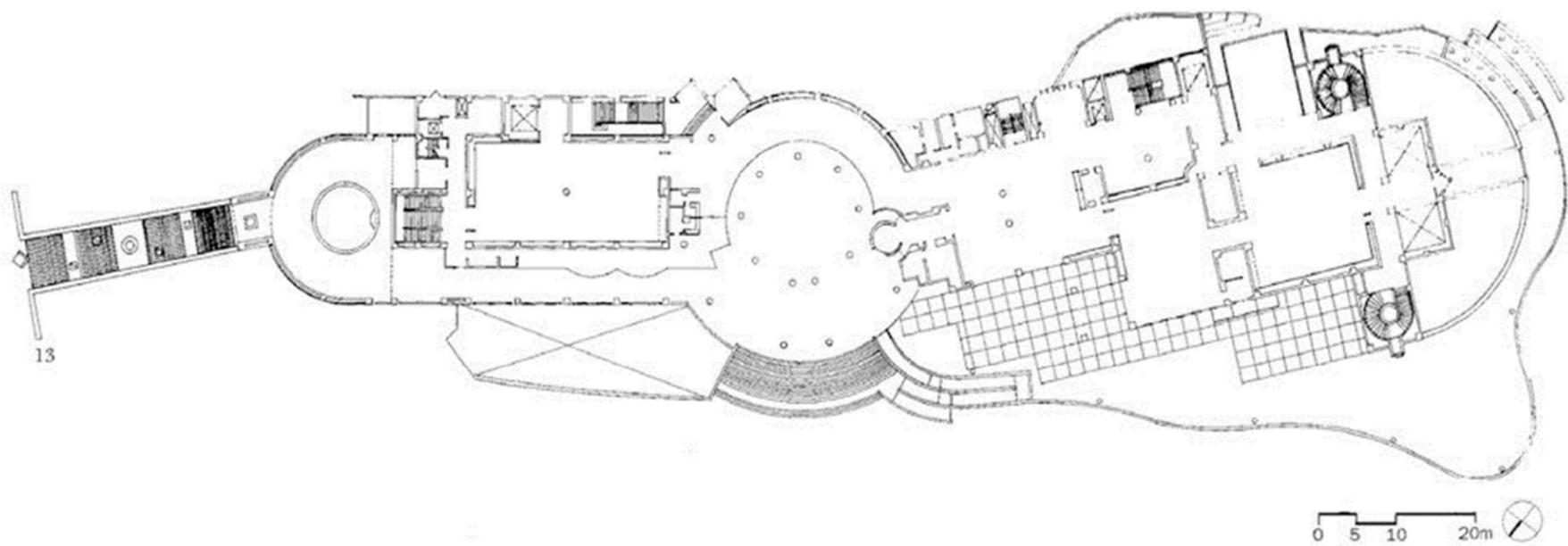
Гора Хидзияма, по меткому определению Курокавы, господствует над Хиросимой, как Акрополь над Афинами. Подчеркнуть и усилить это символическое значение архитектор постарался расположением своей постройки и хорошо продуманными акцентами. Здание музея играет также и мемориальную роль. Центральная зона музея, вокруг которой сгруппированы все объемы здания, представляет собой внутренний двор внутри разомкнутого кольца. Главная смысловая нагрузка легла, по замыслу архитектора, именно на центральный объем, который становится и архитектурной, и символической доминантой. Центр постройки наполнен пустотой, а разомкнутое кольцо указывает направление на город, куда была сброшена атомная бомба. Напротив пустого разомкнутого пространства центральной части создана специальная площадка, на которой разместилась огромная, высотой 6,1 м, бронзовая скульптура Генри Мура «Арка», обрамляя панорамный вид на воскресший город.

Слепящий блеск и вспыхивающие солнечные отсветы на металлических поверхностях здания музея ассоциируются с атомным взрывом, и даже разомкнутую центральную часть, поднятую над площадкой входа, можно сравнить с атомным грибом, поднимающимся над городом. Гигантский несомкнутый круг центральных выставочных залов поднят на колоннах, создавая огромное «серое пространство». Создание промежуточного «серого пространства» – один из излюбленных творческих приемов мастера. Впечатление усиливается благодаря серому цвету всего объема здания. Важнейшая центральная часть музея, на которой делается акцент, своей архитектурной формой «затягивает» посетителя внутрь, в серое (т. е. затененное, завораживающее и привлекающее своей прохладой) музейное пространство. Связь с исторической памятью передана архитектором через использование элементов традиционных построек Японии. Созданные им высокие двускатные кровли, завершающие все наземные части музея, легко «прочитываются» как часть традиционных методов строительства периода Эдо (XVII–XIX вв.), особо чтимого в Японии.

Зримое воплощение философии симбиоза, выдвинутой Кисё Курокавой, можно обнаружить и в созданном плане здания, и в ритме его крыш. Остроконечные завершения музейного комплекса направлены к центру, собираясь вместе у центрального элемента, иллюстрируя симбиоз между целым и его отдельными частями. Сам архитектор определял свою идею симбиоза как имеющую глубокие и прочные связи с национальной традицией: «Философия симбиоза возвращает архитектуру, которая была вытеснена функционализмом, к своему гармоничному развитию. Кто знаком с японской культурой, сразу заметит, что философия симбиоза имеет глубокие корни. В начале 60-х я интересовался лишь симбиозом между человеком и техникой, симбиозом между человеком и природой, и только позже, в 70-е, я начал исследование симбиоза между человеком и историей»^[14].



К. Курокава. Музей современного искусства в Хиросиме (1988 г.)



К. Курокава. Музей современного искусства в Хиросиме. План



К. Курокава. Музей современного искусства в Хиросиме. Фрагмент

Использованные при строительстве музея материалы – камень, плитка и алюминий – удачно сочетаются, эффективно создавая симбиоз современной архитектуры, усиленной традиционными элементами. Стены музея облицованы алюминиевыми панелями, что задумывалось архитектором, вероятно, как метафора традиционных японских сооружений «кура», которые долгое время были единственными огнеупорными постройками в японских замках и городах. Их главным конструктивным элементом были железные двери, которые перекрывали приток воздуха. Еще в Средние века сложилась традиция, надолго определившая стиль жизни японцев, хранить неиспользуемые детали мебелировки, вещи и посуду в особом помещении. Только самое необходимое для повседневной жизни оставалось в комнатах, все остальное находилось в хранилище. В летний сезон туда убирались зимние вещи, и наоборот. На несколько веков «кура» – огнеупорные склады и хранилища – стала для японцев символом надежности и безопасности.

Благодаря тому, что вокруг музея создана лесная зона, эта территория оказалась почти полностью изолирована от городского шума. Знаменитая режиссура передвижений посетителей в пространстве, с которой можно столкнуться, гуляя, например, по традиционным садам и монастырям Японии, в полной мере использована архитектором и при создании музейного парка. Вокруг здания музея устроены извилистые пешеходные дорожки, позволяющие насладиться прогулкой на свежем воздухе и осмотреть достопримечательности парка. В нескольких местах устроены открытые площадки, с которых раскрываются прекрасные панорамные виды на разные части парка и музейного комплекса.

В самом музее для облегчения циркуляции потоков посетителей предусмотрено множество лестниц, щедро, даже с некоторой избыточностью, расставленных по плану. Возможно, их главная задача заключается не в выполнении своей функции, а в том, чтобы создать более яркое художественное пространство. В выставочных залах слева от главного входа размещена постоянная экспозиция, а помещения справа предназначены для временных выставок. Интерьеры музея выдержаны в приглушенных тонах, создавая знаменитое «серое пространство» Курокавы.

Угол зрения архитектора на выделенную «триаду» можно охарактеризовать как желание показать необходимость сохранения основополагающих пространственных категорий Японии и обязательное включение их в современное пространствопонимание. Тень, очерчивая промежуточную зону, не только помогала созданию необходимого настроения, но и подсознательно возвращала японца к его древним корням, выстраивая прочную связь преемственности культурных традиций.

Игра света в архитектуре Тадао Андо

В архитектуре Т. Андо особая роль отведена свету, который и создает художественный образ, необходимый для восприятия произведения в целом. Световые характеристики преобладают в организации пространства у Андо. Не только контуры, но и объем, глубина вещей создается из света и тени. Их взаимосвязь придает индивидуальную атмосферу каждому произведению мастера. Сам источник дневного света, доминирующий в архитектуре, становится произведением искусства в работах Андо. Находя каждый раз новые пути естественного попадания света в сооружение, архитектор позволяет ему «жить» под воздействием постоянно меняющегося естественного света.

Наибольший эффект от влияния дневного освещения на художественный образ произведения проявился в Церкви Света (Church of the Light, 1989 г.), построенной в тихой жилой области Осаки. Расположение церкви было точно определено относительно существующих зданий, чтобы максимально использовать солнечный свет. Тадао Андо считает, что архитектура – это процесс выделения и очищения силы света. На этом приеме и построен весь творческий замысел Церкви Света. Реализация этого проекта принесла архитектору мировую известность. К тому же это произведение Андо как нельзя лучше показывает стремление ученика овладеть приемами своего великого учителя, Кэндзо Тангэ. Для любого японского мастера продвижение вперед невозможно без освоения уже найденного и открытого. А единственная построенная Тангэ церковь, собор Св. Марии, показала невиданный до тех пор уровень образности языка архитектуры, не освоив который, как считал Андо, он не сможет продвинуться дальше и создать что-то свое, неповторимое.

В Церкви Света Андо безусловно следовал тем художественным приемам, которые были найдены за четверть века до этого знаменитым Кэндзо Тангэ и воплощены им в кафедральном соборе Св. Марии (Токио, 1964 г.). В соборе Св. Марии солнечные лучи проникают внутрь через крестообразное завершение, являющееся световым проемом. В церкви Тадао Андо интерьер освещает только дневной свет, проникающий через разрезы в «Стене Святости», сделанные в форме креста. Преклонение перед талантом великого гуру «в крови» у каждого японского архитектора. Андо перенял и развил идею Тангэ. Взяв за основу образ собора Св. Марии, Андо максимально упростил форму произведения, переведя метафизику смыслов на язык простейших знаков.

Деньги на строительство церкви собирались среди верующих. Но так как собранных средств не хватало на создание даже самой скромной деревянной церкви, перед архитектором была поставлена очень сложная задача, с которой он блестяще справился. Благодаря проектному решению, предложенному Андо, удалось многократно сократить расходы на строительство и уложиться в ту небольшую сумму, которая была собрана. Сам архитектор всем своим творчеством всегда показывал, что для него нет более или менее важных проектов. Тем более, Андо никогда не оценивал статус проекта по его бюджету. Менее бюджетный проект мастер воспринимал скорее как вызов – вызов его таланту и профессионализму, с помощью которых он должен был создать выдающееся произведение, способное реализоваться в маленьком бюджете.

Церковь Света представляет собой небольшую бетонную коробку шириной 5,9 м, длиной 17,7 м. При высоте 5,9 м постройка воспринимается совсем крошечной. Скамейки для молящихся, так же как и половицы церкви, сделаны из использованных при строительстве лесов. Дерево было окрашено в темный цвет, чтобы контрастировать со светом, падающим из крестообразного окна храма.

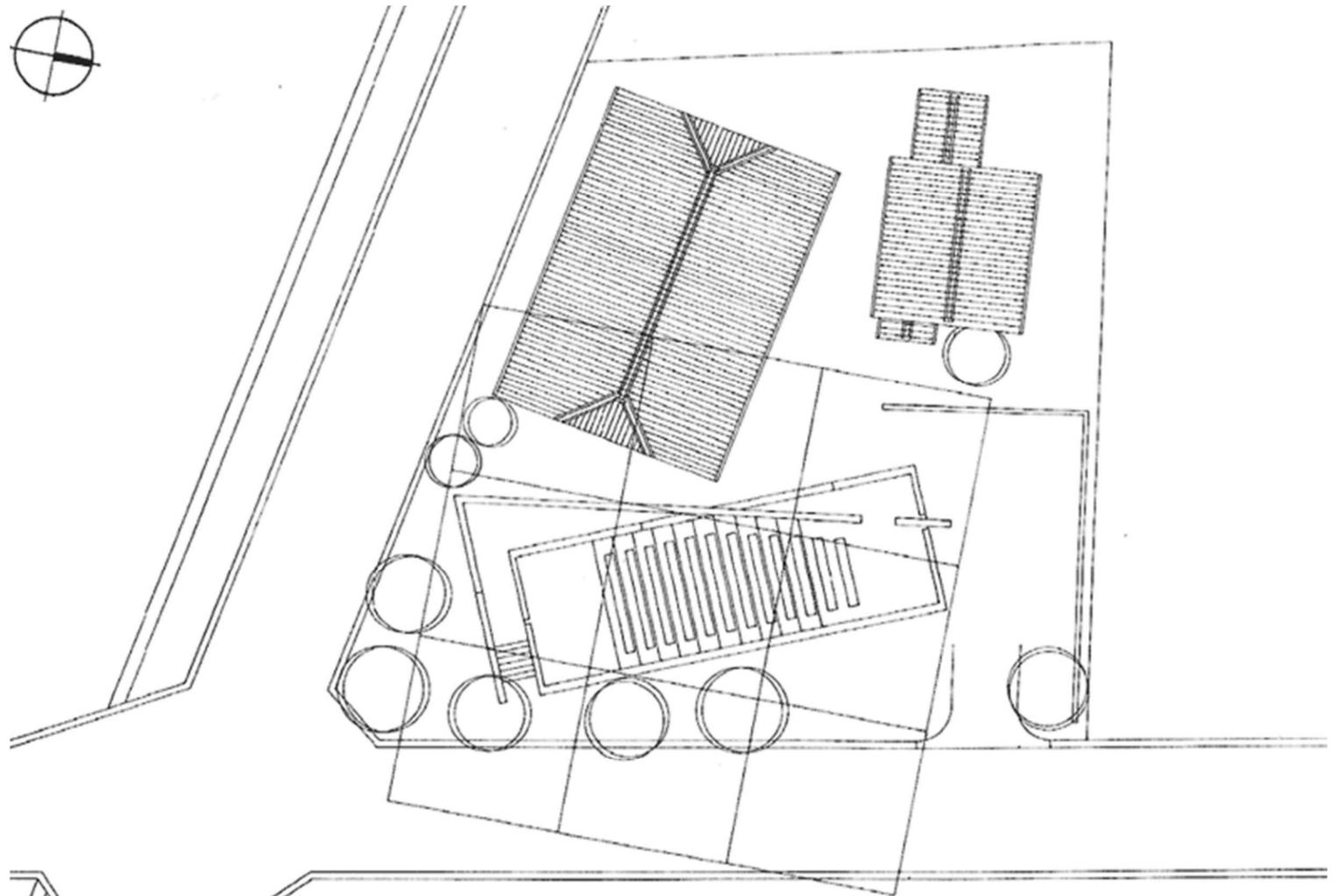
Входная зона сформирована двумя бетонными плитами, соединенными под острым углом. Одна из них прорезает стену церкви под углом в 15 градусов и отделяет входную зону от основного помещения. Первое, что увидит человек, желающий попасть внутрь, – световой проем в форме креста на восточной стене. Далее проход будет лежать вдоль бетонной плиты мимо здания церкви. Дверной проем выполнен со смещением, которое заставляет любого входящего остановиться и сделать шаг в сторону, чтобы наконец окинуть взглядом интерьер храма.

Самым любимым строительным материалом Андо стал бетон. В постройках мастера можно наблюдать настоящее преклонение автора перед стеной из необработанного бетона. Его стены толстые, массивные, тяжелые, без украшений. Андо как-то рассказывал, что стены способны проявлять силу, граничащую с насилием. Стены Андо могут разделять пространство, преобразовать, обогащать его, создавая новые зоны. Архитектор всегда очень внимательно относился к созданию стен, формирующих его архитектуру. Швы и стыки должны быть выполнены с безукоризненной точностью. Качество бетона должно быть таким, чтобы избежать проблемы выветривания и необходимости его окрашивания.

Центром композиции интерьера церкви является вырубленный в восточной стене абрис креста, главного символа христианства.



Т. Андо. Церковь Света (1989 г.)



Т. Андо. Церковь Света. План

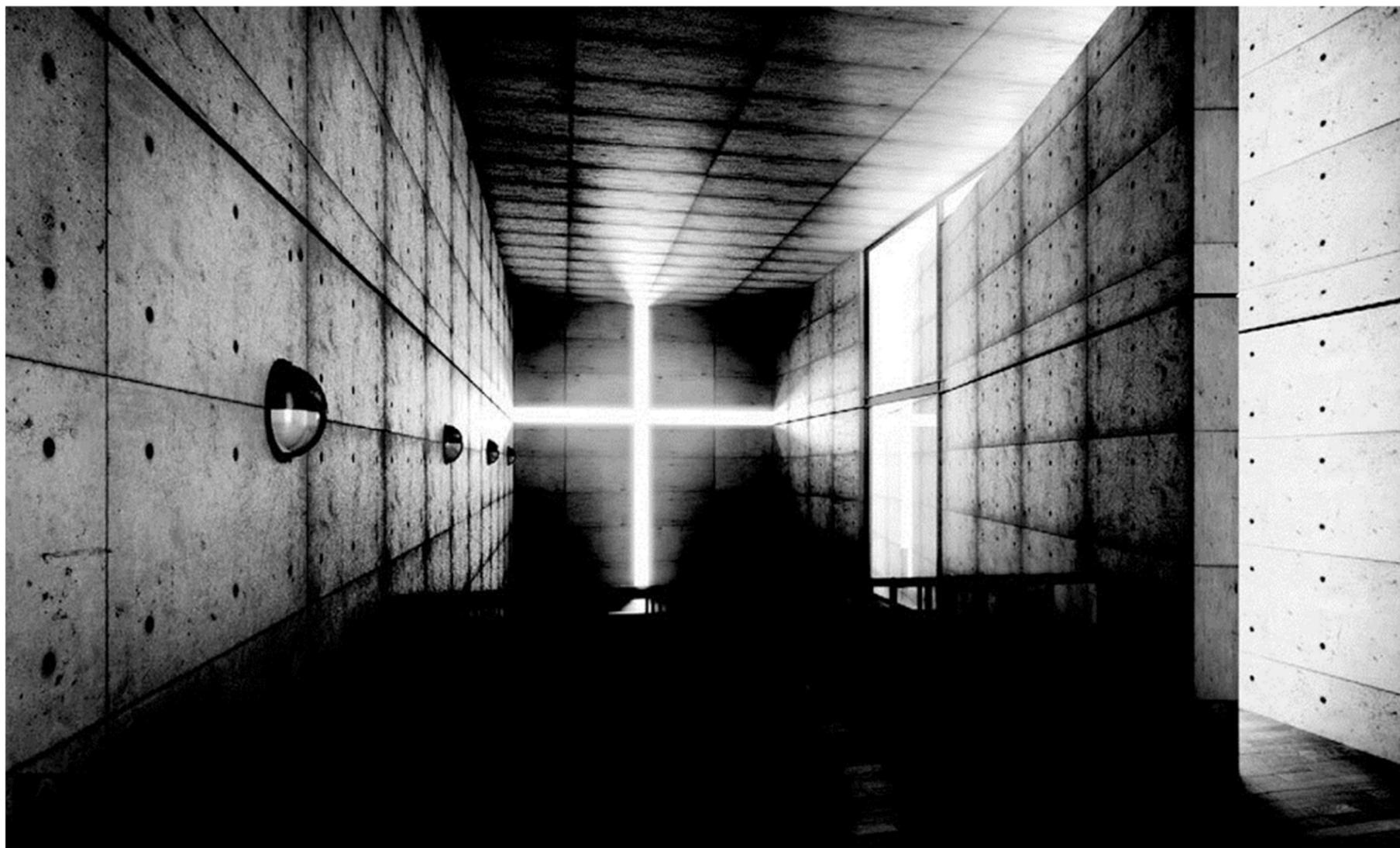
Солнечные лучи, проходя через абрис, формируют самый настоящий крест света и символизируют духовный путь веры – стремление души к божественному свету из темного ограниченного пространства физического тела. Именно этот крест света является единственным элементом интерьера, на котором можно акцентировать свое внимание. С одной стороны, интерьер можно назвать очень аскетичным, но с другой – именно в нем возникает ощущение погружения в самого себя, сравнимое с медитацией. Ведь даже крест за алтарем выполнен не из физической материи, а при помощи света.

Андо создавал Церковь Света как произведение, имеющее дуалистичный, контрастный характер. За счет контрастов, привнесенных автором в это строение, происходит формирование философского, эмоционального, психологического и интеллектуального диалога архитектуры с человеком. По замыслу Андо, архитектура церкви должна была воплотить в себе и отразить двойственность природы всего сущего. Архитектор противопоставляет свет и темноту, глухие бетонные стены и пустоту интерьера, прочность бетона и хрупкость стекла. Необработанная поверхность бетонных стен, отсутствие декора и украшений противопоставляются яркому световому кресту, наполняющему божественным светом пространство церкви. Архитектура Церкви Света должна была помочь каждому посетителю, хотя бы на короткое время, исключить волнения внешней светской жизни и обратиться к поиску внутренней духовности и красоты. Главной особенностью интерьера является глубокая пустота, которая помогает сконцентрироваться и погрузиться в свои мысли. Андо удивительно тонко и точно сумел использовать все свойства пустоты в своем произведении. Пустота в сочетании с абсолютной тишиной дает возможность уйти в самого себя, т. е. погрузиться в состояние, сравнимое с медитацией.

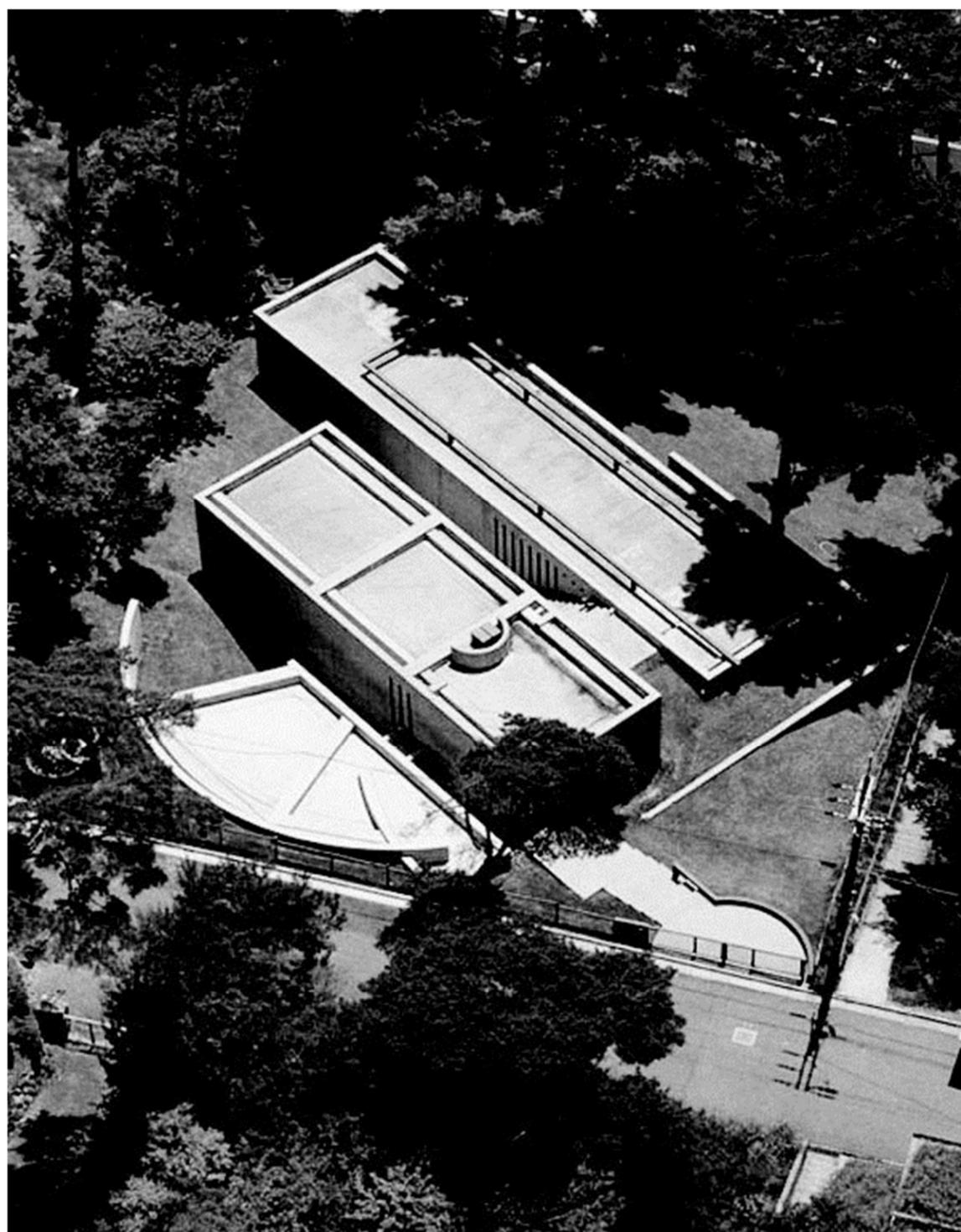
Служители церкви хорошо помнят тот день, когда Тадао Андо принес макет будущей церкви. Известный архитектор тогда напоминал скорее маленького мальчика с новой игрушкой – его лицо сияло, глаза лучились. Он долго и вдохновенно рассказывал, как будет устроено здание церкви, пытаясь убедить всех в правильности своих мыслей. Было очень заметно, как увлечен архитектор своей идеей, как сильно захватил его этот проект. «Во всех моих работах свет является важным определяющим фактором. Я создаю закрытые помещения в основном с помощью толстых бетонных стен. Основной причиной является то, что для создания места уединения человека в современном обществе иногда требуются глухие стены без проемов», – говорил Тадао Андо.

Интерьер небольшого культового сооружения состоит исключительно из пространства, света и полутени. Андо сумел предьявить духовную силу света, используя для всей постройки только необработанный бетон. В церкви, кроме скромной лампы перед кафедрой проповедника и трех скромных светильников на стене, нет других источников искусственного освещения. Интерьер освещает только дневной свет, проникающий через разрезы в Стене Святости, сделанные в форме креста. Рассеянный свет, заполняя пустой интерьер, создает приглушенную атмосферу тишины и спокойствия. Благодаря архитектурному решению церкви, в ее пределах формируется «крест света», необходимый для полноценного восприятия сооружения целиком.

Чрезвычайно интересно организовано пространство частной виллы Косино (Koshino House, 1981 г., преф. Хёго) состоит из двух объемов, частично скрытых в наклонной холмистой местности. Такое положение здания, «спрятанное» в рельефе, продиктовано и необходимостью защиты от природных катаклизмов. Полностью соответствуя своими разноуровневыми помещениями сложному ландшафту, сооружение прекрасно вписано в окружающую природу, располагаясь среди затеняющих его елей, густые кроны которых препятствуют проникновению прямых солнечных лучей, пропуская лишь солнечные блики.

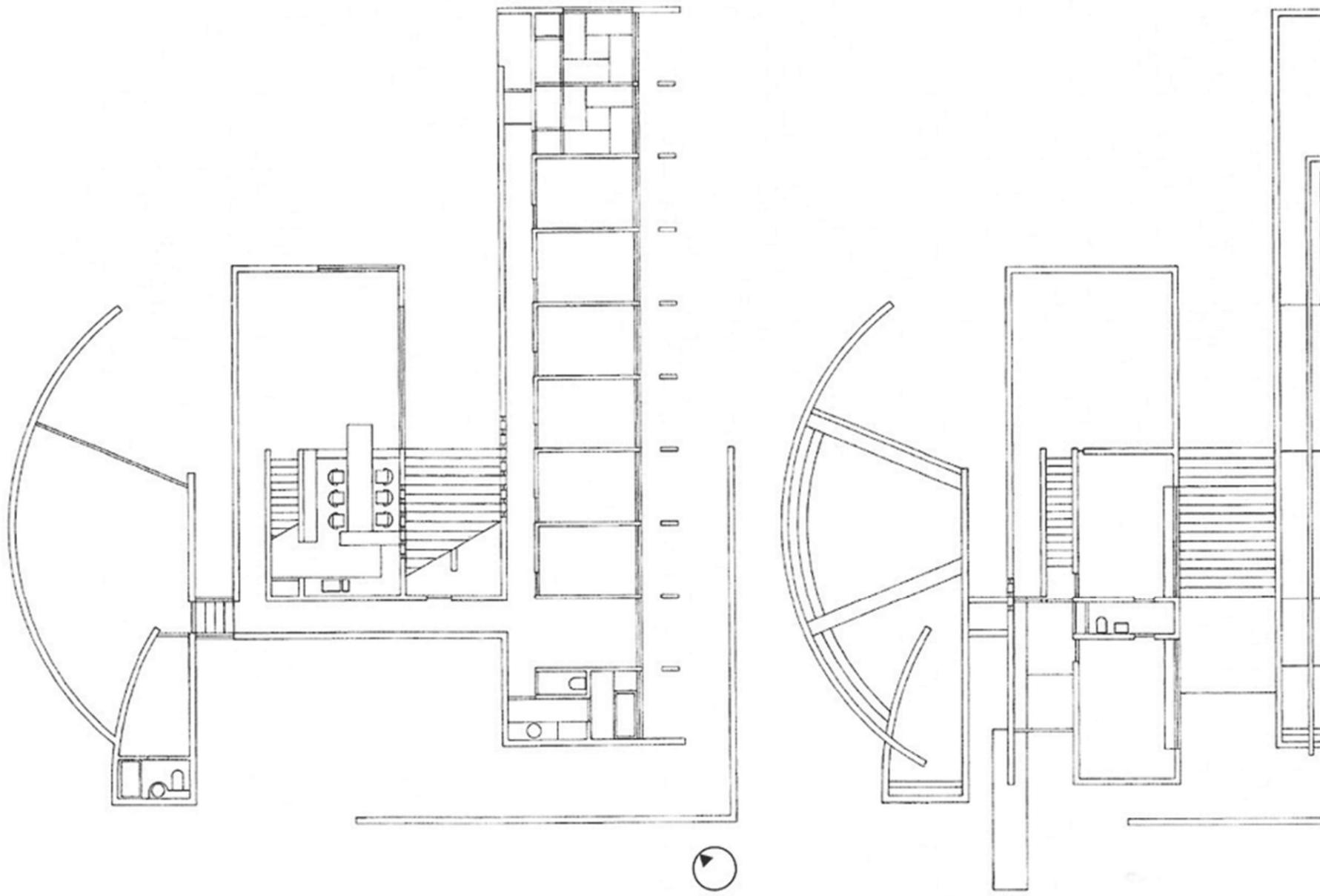


Т. Андо. Церковь Света. Фрагмент интерьера



Т.Андо. Вилла Косино (1981 г.)

Два блока помещений виллы, поставленные параллельно друг другу, соединяются подземным переходом и имеют внутренний двор, соответствующий наклонным контурам участка. Устройство внутреннего двора символически передает организацию природного мира. Во внутренний двор выходит большая гостиная с широкой открытой лестницей, которые и рассматриваются архитектором как главные объекты, призванные воспринимать игру светотени.



Т.Андо. Вилла Косино. Поэтажные планы



Т.Андо. Вилла Косино. Фрагмент интерьера

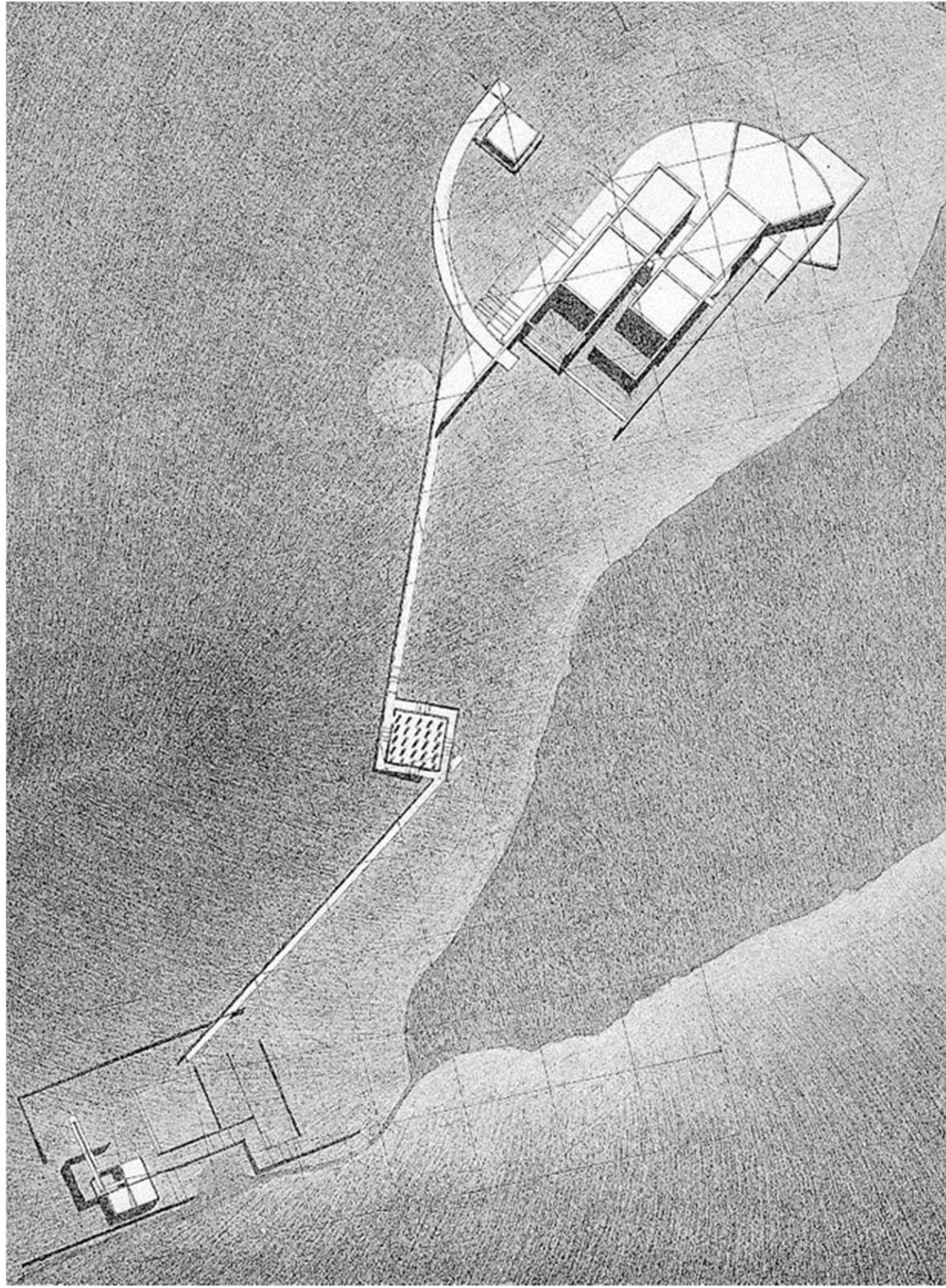
Используя для постройки необработанный бетон, Андо «оживляет» фактуру материала с помощью светового воздействия. Для попадания внутрь солнечного света предусмотрены разной длины проемы, в которых лучи солнца образуют свои причудливые узоры. Так материальный объект – неподвижная бетонная форма – дополняется световыми вариациями и получает способность «изменяться», воздействуя на эмоции и чувства посетителей. Можно сказать, что свет является посредником между пространством и формой, раскрывая их потенциал в динамике, что намного превосходит их статичные возможности.



Т. Андо. Детский музей (1989 г.)

Архитектура, по мнению Тадао Андо, не может быть автономна. Она не существует сама по себе, а всегда формируется путем диалога с природой. В каждом своем произведении архитектор виртуозно создает этот диалог. В то же время он считает, что отсутствие противостояния архитектуры и природы, которое было характерно для традиционной культуры Японии, давно осталось в прошлом. Он убежден, что в современной жизни должно присутствовать и сохраняться их противостояние, создавая определенную напряженность, необходимую для их органичного сосуществования, и, что не менее важно, для адекватного восприятия и оценки архитектуры. Андо не просто демонстрирует гармоничное единение архитектуры и природы, но и показывает возможности их взаимного раскрытия и обогащения. Ярким примером постройки, раскрывающей свой потенциал в диалоге с природой, является Детский музей (*Children's Museum*, 1989), расположенный в префектуре Хёго. Перед входом в музей посетителя ожидает обязательная длинная прогулка вдоль бетонной стены для того, чтобы сосредоточить его внимание на окружающем пейзаже. Дорога к музею ведет вверх по крутому ландшафту, где гладкие площадки чередуются с маршами ступенек. Эта дорога символически и функционально отсылает нас к выложенной каменными плитами дорожке в традиционном японском саду. Главное предназначение извилистой дорожки заключается в концентрации внимания посетителей на определенных картинах пейзажа. Так и музейное здание получило определенные правила для входа, вторя наследию своей культуры и заимствуя у нее четко отлаженный механизм воздействия архитектуры на сознание и настроение человека.

Андо «оживляет» сооружения с помощью раскрытия новых граней «триады» пространственного понимания. Руководствуясь традициями своей страны, архитектор не просто демонстрирует гармоничное сосуществование архитектуры и природы, их непротиворечивость, но и предъясвляет их взаимное раскрытие и обогащение. Смысловая «триада» воспринимается архитектором с позиции главенства тени, которая вбирает в себя остальные пространственные категории. Именно через свет открывается возможность показать пустоту, незаполненность пространства, через игру светотени подчеркнуть промежуточную зону. В результате постройки Андо наиболее любопытно рассматривать именно через призму «свет – тень».



Т. Андо. Детский музей. План



Т. Андо. Детский музей. Фрагмент

Киёнори Кикутакэ: пространственные связи

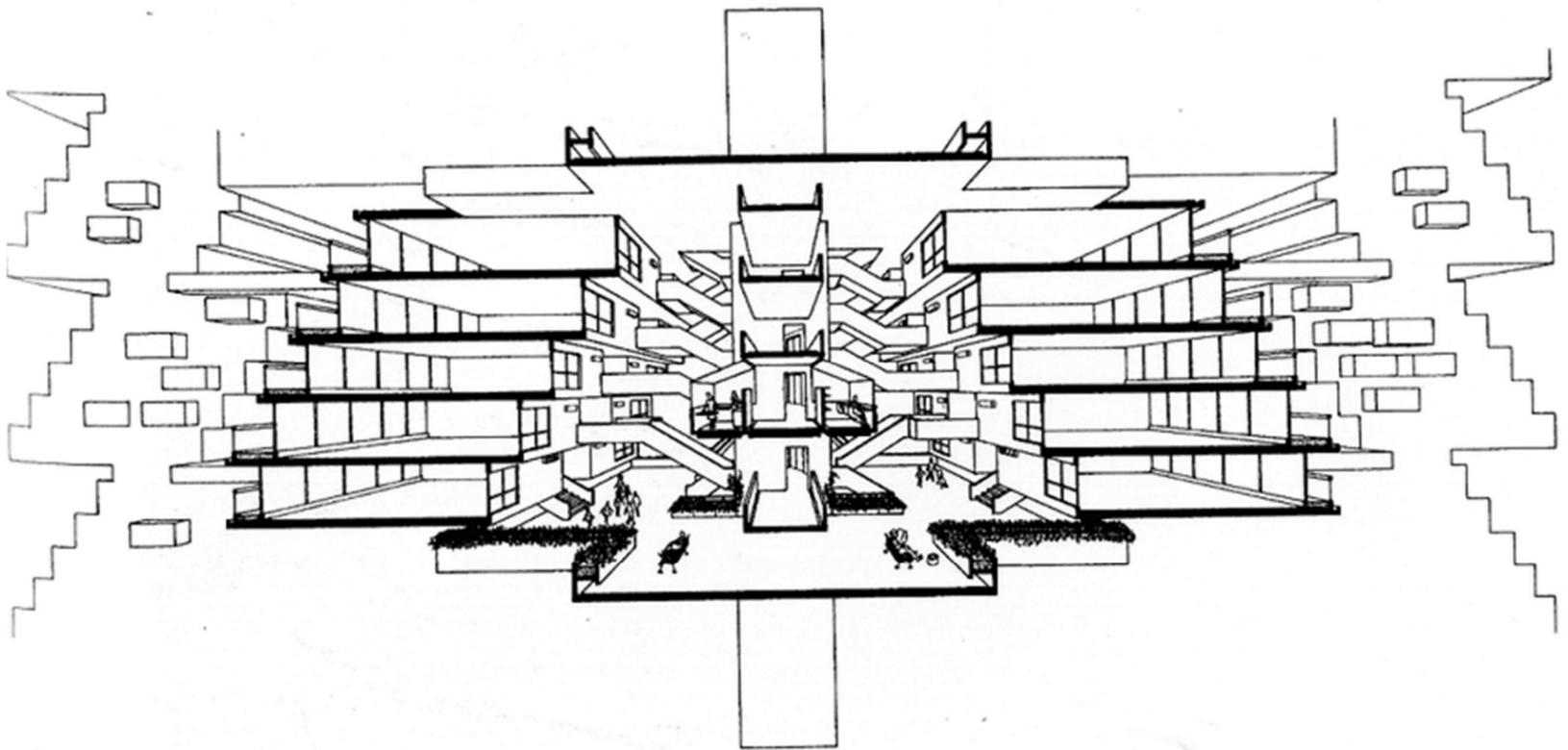
К. Кикутакэ в своих проектах предусматривает несколько типов пространства, разделяя их по функциям. Акцент в архитектуре Кикутакэ всегда делает на объединяющем пространстве, которое, присутствуя во всех его проектах, доминирует и несет в себе основную смысловую и функциональную нагрузку. Открытой и динамичной его архитектура становится благодаря множественности пространственных связей. Он демонстрирует возможности пространства как в глобальных мегапроектах, так и в более скромных по масштабу сооружениях.

Кикутакэ всегда проектирует сооружения, ориентируясь на индивидуальные запросы человека. Соответствие архитектуры этому условию становится возможным благодаря наличию пространственных связей, которые позволяют воспринимать постройку в разных аспектах, выявляют ее «многоликость», где каждый может выбрать то «лицо», которое отвечает предъявляемым в данный момент требованиям. То есть сооружение, при строго закрепленном за ним предназначении (жилой дом, музей и т. д.) одинаково удовлетворяет совершенно разным запросам людей. В результате возможности такой архитектуры расширяются многократно. Ведь фактически она представляет собой «мозаику восприятия» (как с функциональной, организационной, так и со смысловой точек зрения), из которой можно сложить различные «картинки».

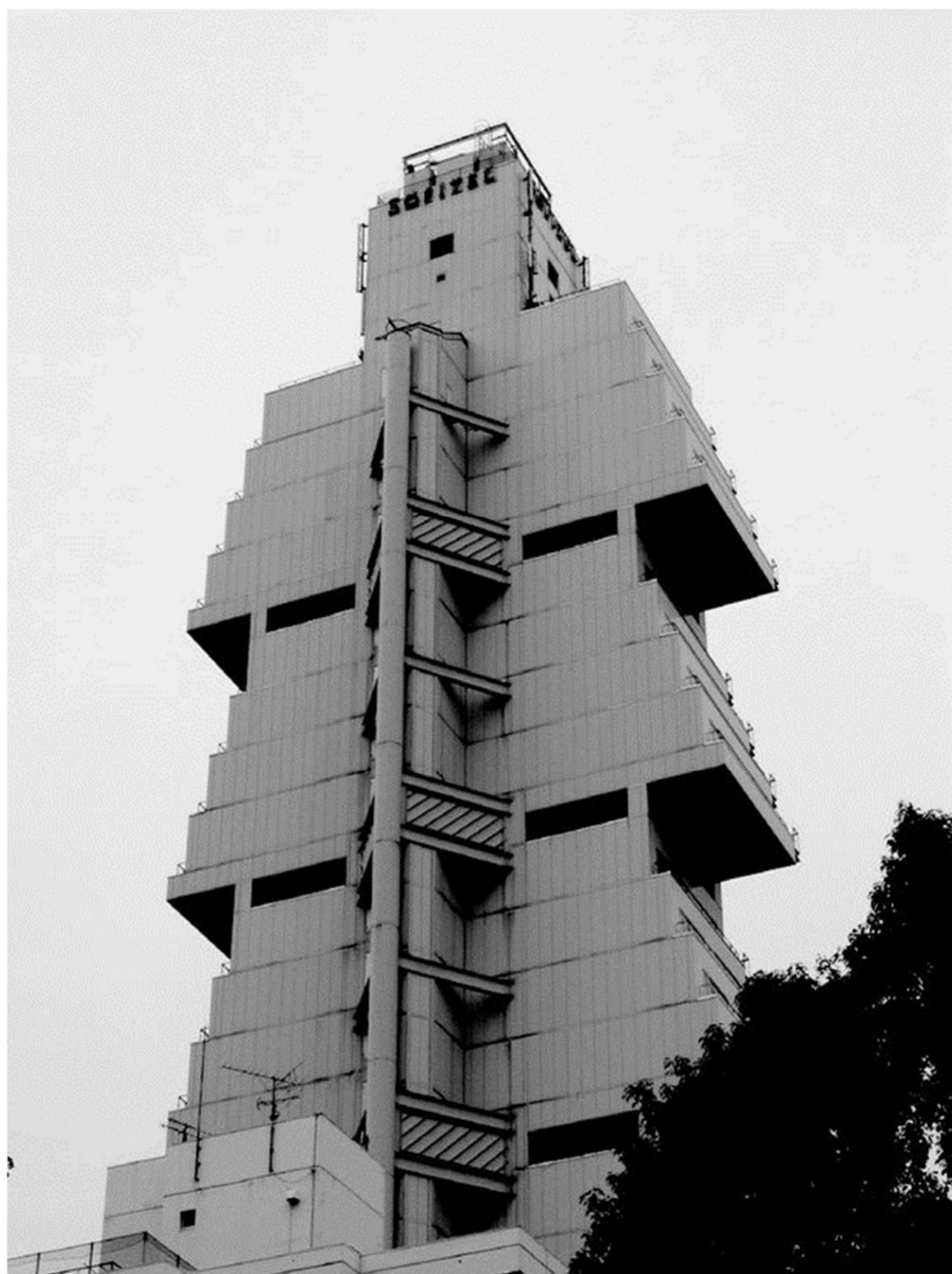


К. Кикутакэ. Проект «Домов в форме дерева» (1966 г.)

Глобальный проект «Домов в форме дерева» (Tree-shaped House, 1966 г.) не был реализован в полном объеме. (На его основе в 1994 г. была построена гостиница Софитэл в Токио – См. вкл.: илл.6, чрезвычайно интересная по своим архитектурным находкам, но в 2008 г. она была снесена.) Первоначальный же проект комплекса домов в форме дерева вобрал в себя основополагающие представления архитектора о необходимости пространственных связей, что и будет реализовано в его дальнейших постройках. Кикутакэ делал упор, прежде всего, на включении общественной составляющей в стиль жизни большого города, выступая против закрытости микромира каждой семьи и неумолимо возрастающей отчужденностью. Для многоэтажных домов эта составляющая в настоящее время практически утеряна, ведь огромное количество изолированных квартир предполагает совершенно независимый образ жизни их обитателей.

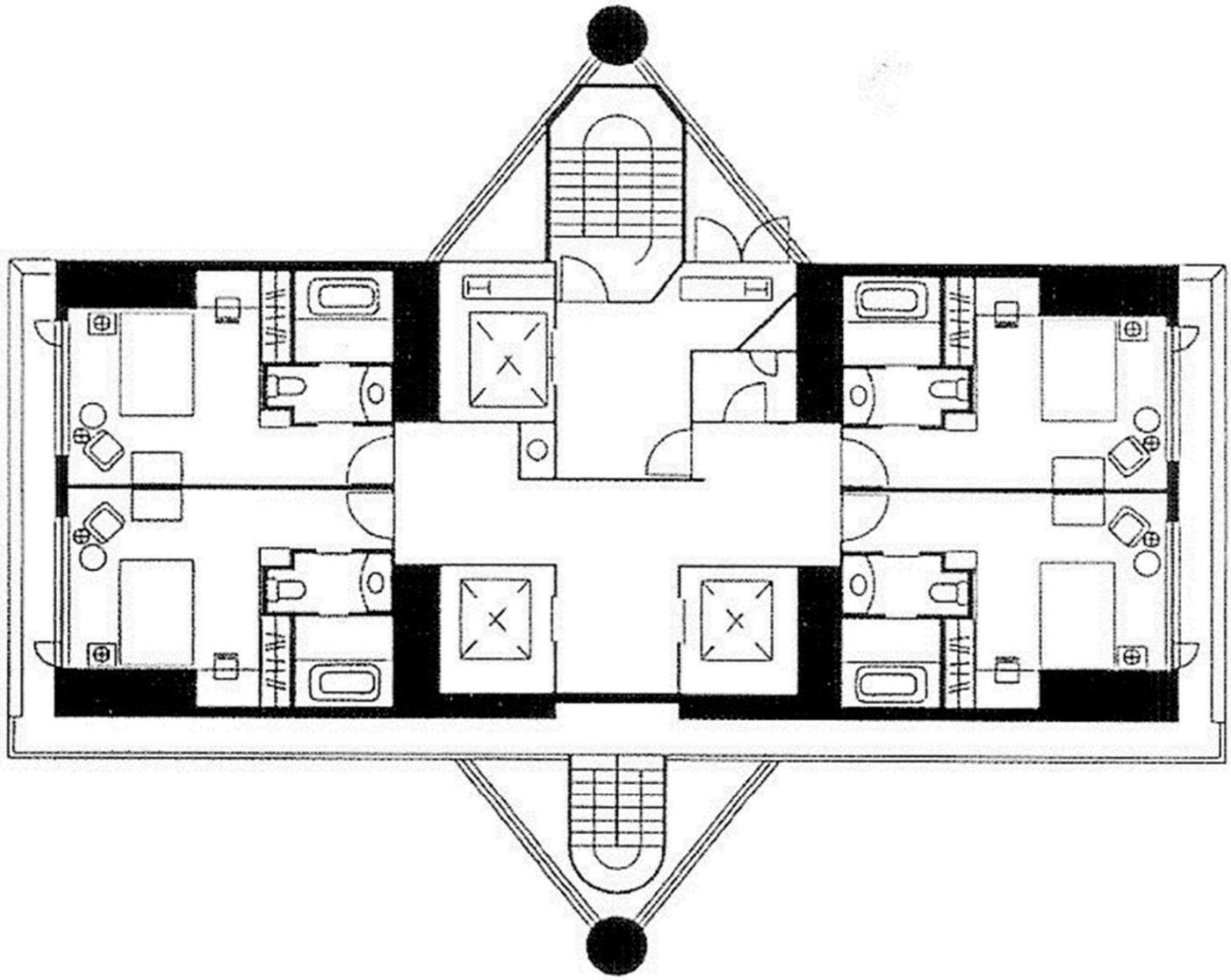


К. Кикутакэ. Проект «Домов в форме дерева». Разрез блока из пяти этажей



К. Кикутакэ. Гостиница «Софитэл». Фрагмент

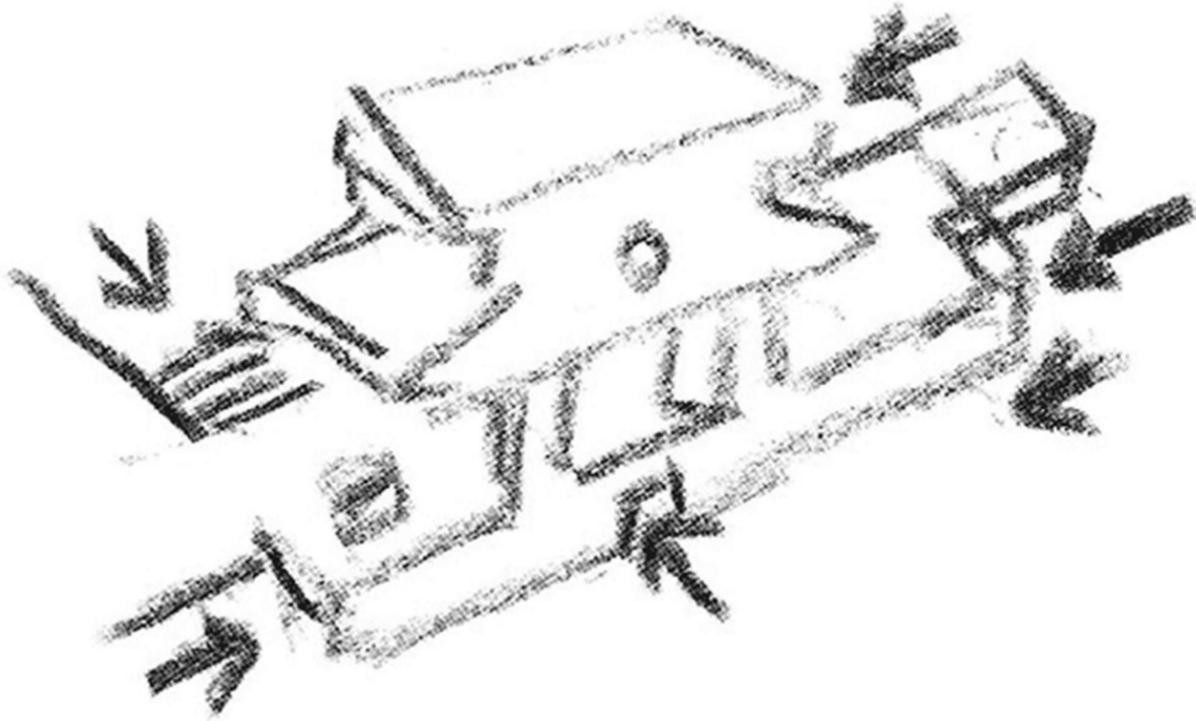
Структура дома Кикутакэ позволяет квартире быть максимально раскрытой наружу, не нарушая при этом частного пространства, а лишь наделяя его бóльшим количеством связей. Уместно вспомнить, что около жилых домов, как правило, всегда устраиваются площадки или скверы для отдыха и общения. Но у этих мест отдыха есть один существенный недостаток. В них может прийти большое число незнакомых друг с другом людей. Такое пространство в результате обычно приобретает черты обезличенности. Кикутакэ же предложил людям дополнительное общественное пространство (своеобразный микромир), которое будет «закреплено» за определенными квартирами, теряя при этом свою обезличенность. Каждый блок его дома, включающий в себя пять этажей, должен был иметь внутреннюю площадь, на которую выходили бы все квартиры данного блока. Это позволило бы знакомым друг с другом людям собираться, общаться.



К. Кикутакэ. Гостиница «Софитэл». План типового этажа

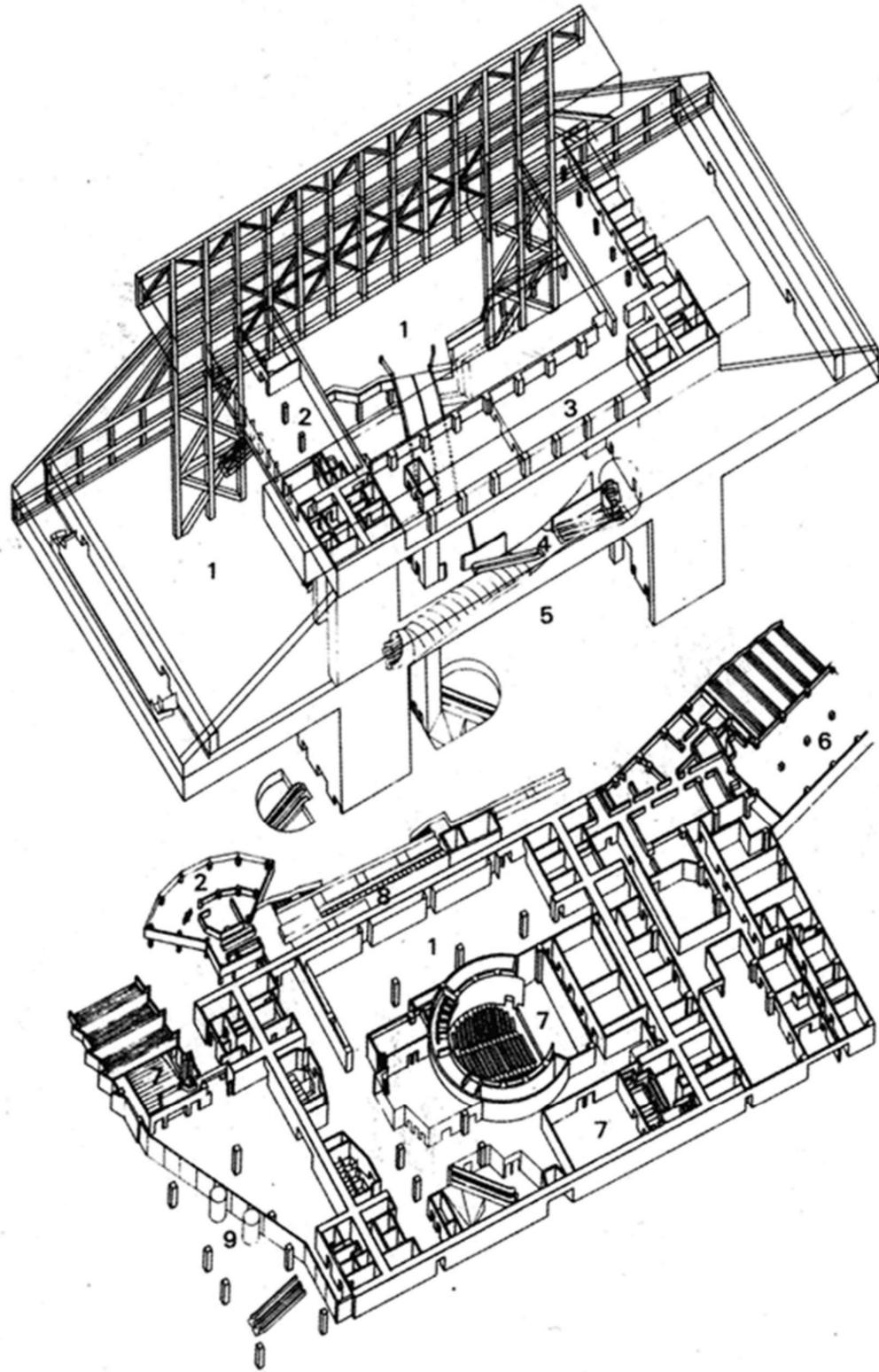


К. Кикутакэ. Музей Эдо-Токио (1993 г.)



К. Кикутакэ. Музей Эдо-Токио. Рисунок К. Кикутакэ

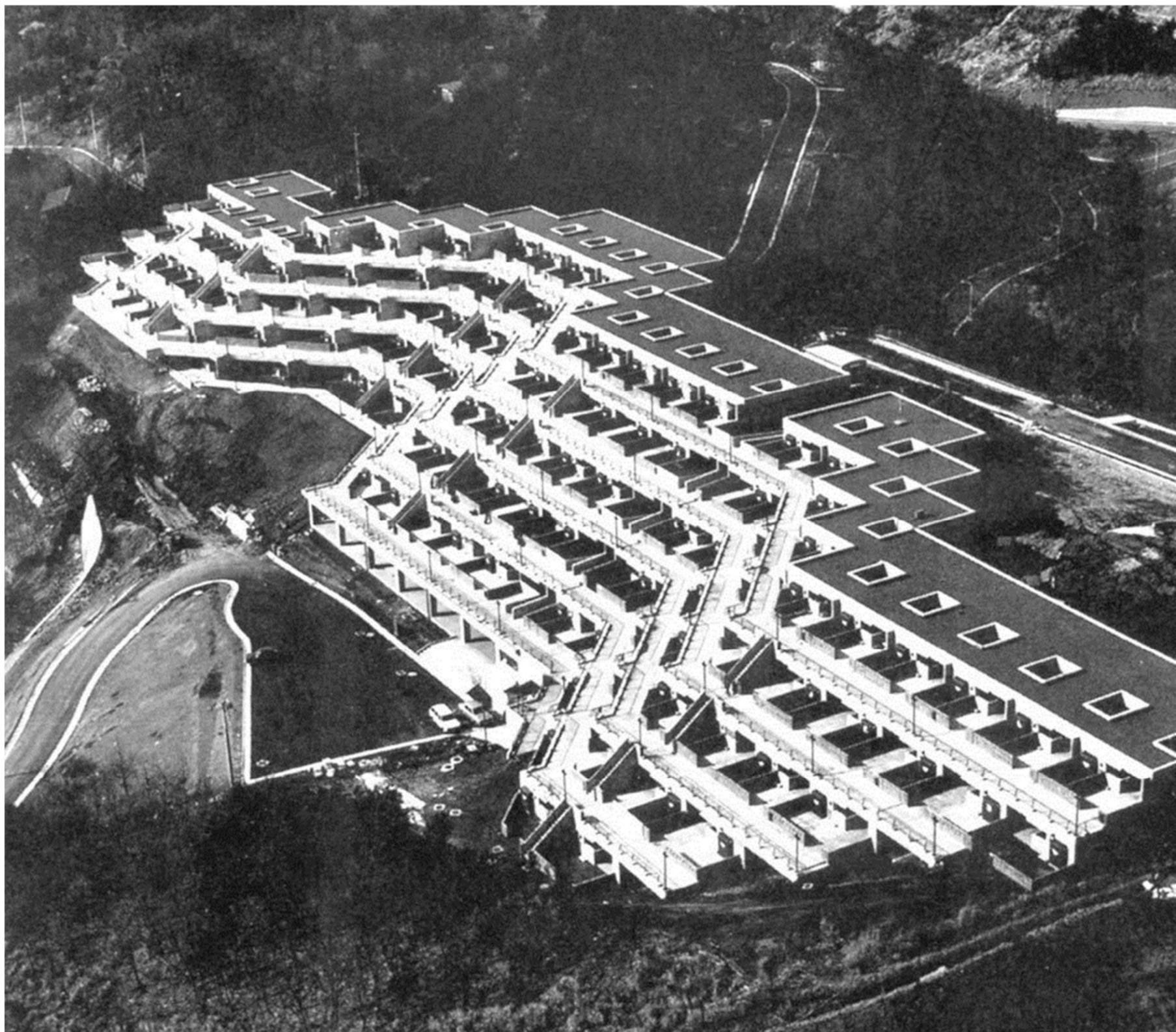
Музей Эдо-Токио (Edo-Tokyo Museum, 1993 г.) создавался на основе концепции, ориентированной на свободу передвижения по любому маршруту. К зданию предусмотрено много подходов с разных сторон, что позволяет одновременно большому количеству людей входить и выходить из него. Помещения музея имеют многочисленные связи друг с другом в различных конфигурациях. Это дает возможность посетителям не идти всем в одном направлении, по строго заданной траектории движения, а выбрать свой путь, в зависимости от желания. Причем таких путей-маршрутов при осмотре музея может быть великое множество. От этого «выигрывают» как экскурсионные группы, которые не мешают друг другу, так и индивидуальные посетители.



К. Кикутакэ. Музей Эдокио. Структура внутреннего пространства музея

Архитектор отталкивался от идеи, что чем больше входов-выходов, тем больше вариантов передвижения и свободы выбора. Эту концепцию сам Кикутакэ назвал пространством с большим количеством «щупалец»^[15].

Комплекс Пасадэна (Pasadena Heights, 1974 г.) имеет вид амфитеатра, вписанного в холмистый ландшафт местности около города Мисина. Проект комплекса отличается от других зданий такого типа именно предусмотренной системой пространственных связей. Террасы сооружения хотя и следуют за неровностями холма, но не «посажены» на него, а подняты на железобетонных пилонах. Это решение позволяет достичь второго доступа к квартирам с обратной стороны, пользуясь проходами под зданием. Главный же подход предполагает долгий путь по длинным лестницам каждого уровня. Наиболее открытая часть каждого уровня – терраса – становится местом связи жилых помещений друг с другом и окружающей средой. Тем самым терраса передает такой элемент традиционной архитектуры Японии, как *энгава*.



К. Кикутакэ. Комплекс Пасадэна (1974 г.)

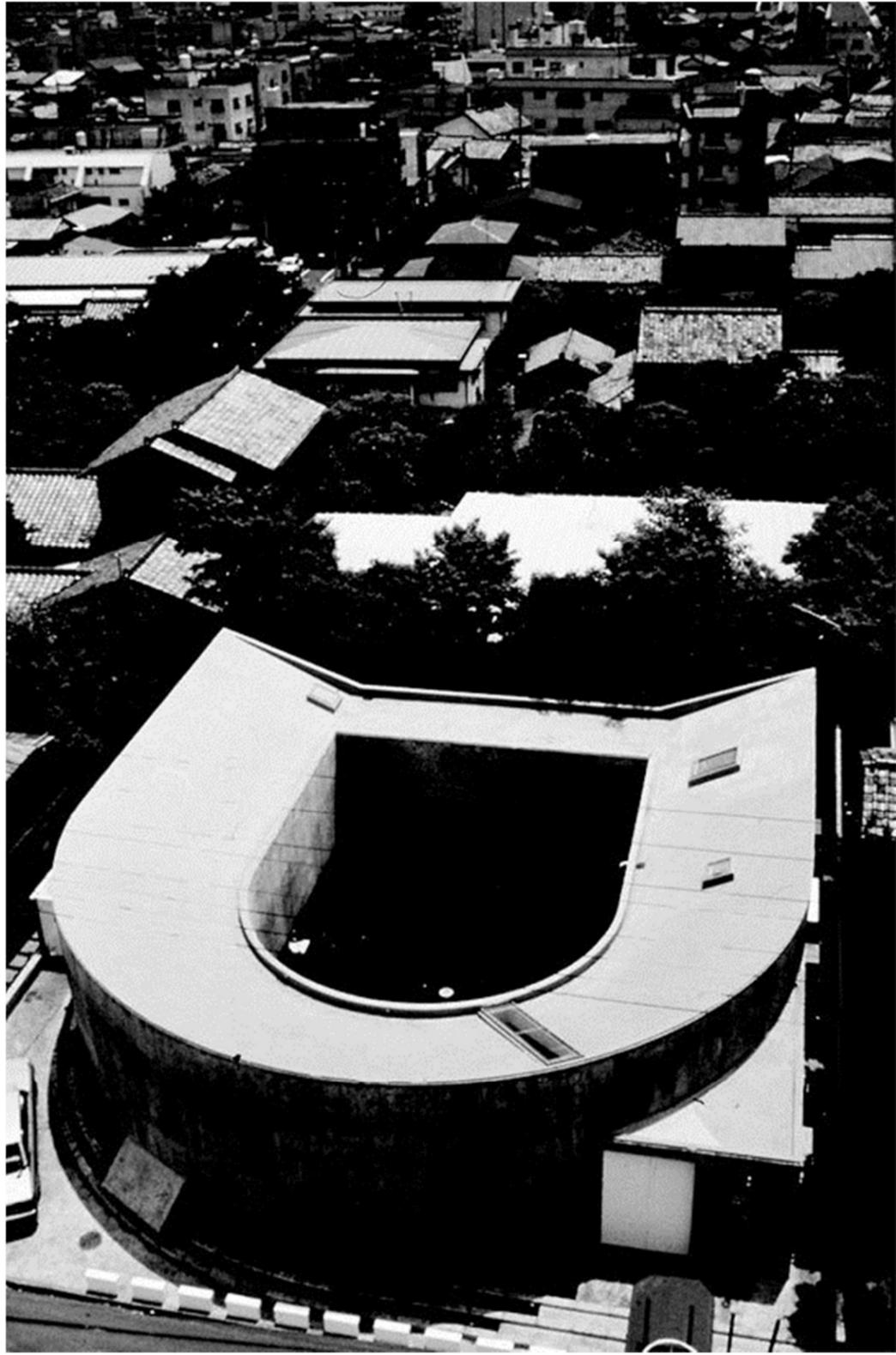


Кикутакэ из пространственной «триады», выделяет, прежде всего, промежуточную зону. Именно промежуток становится, в понимании мастера, вершиной пирамиды традиционных символов культуры Японии. Промежуточную зону архитектор рассматривает как наиболее функционально насыщенную и многоплановую. Не ограничиваясь присущими ей (исторически сформировавшимся) художественными и смысловыми возможностями, Кикутакэ развивает сопутствующие промежуточной зоне характеристики до максимального предела. Именно под таким углом зрения архитектор размышляет об архитектуре будущего как многофункциональной и «мобильной» во всех своих аспектах.

Тойо Ито: чистота линий, чистота пространства

Всемирную известность Ито получил благодаря новаторским взглядам при работе с архитектурной формой и новейшими технологиями строительства. Для этого нужна определенная смелость. Свой подход к архитектуре мастер строит на отказе от традиционного консерватизма, заменяя его работой с различной структурой и текстурой, стремлении создать собственные неповторимые интерпретации. В начале своей карьеры Тойо Ито получал исключительно маленькие частные заказы. Работая над ними, он старался, чтобы в проектах было как можно меньше архитектурных шаблонов. Архитектор нигде не повторялся, ведя свой творческий поиск в различных направлениях. Часто используя в своих проектах элементы минимализма, Тойо Ито прославился именно благодаря своей безграничной креативности.

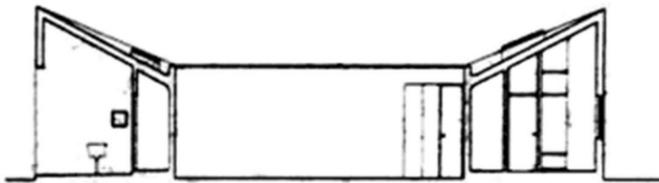
В 1976 г. Ито спроектировал дом для своей сестры, которая незадолго до этого потеряла мужа. Дом был назван «White U» и сразу получил большой резонанс среди профессионалов, вызвал интерес к творчеству молодого архитектора. Сестра Ито хотела быть ближе к природе, поэтому дом был спроектирован одноэтажным. Белое здание имело две спальни по концам длинного коридора, завернутого вокруг внутреннего дворика. Коридоры не имели окон, чтобы движение к комнатам воспринималось как движение к свету. Дом был снесен в 1997 г. Как объясняет Ито, в большинстве проектов 1970–1980-х гг. он пытался через минималистичные приемы стереть общепринятое представление об архитектуре, внося в нее легкость, наполнив ее воздухом и ветром.



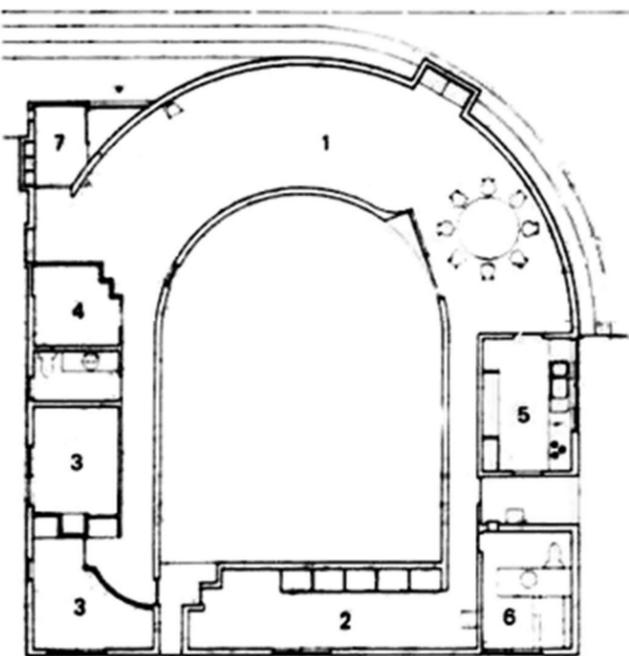
Т. Ито. Дом «White U» (1976 г.)



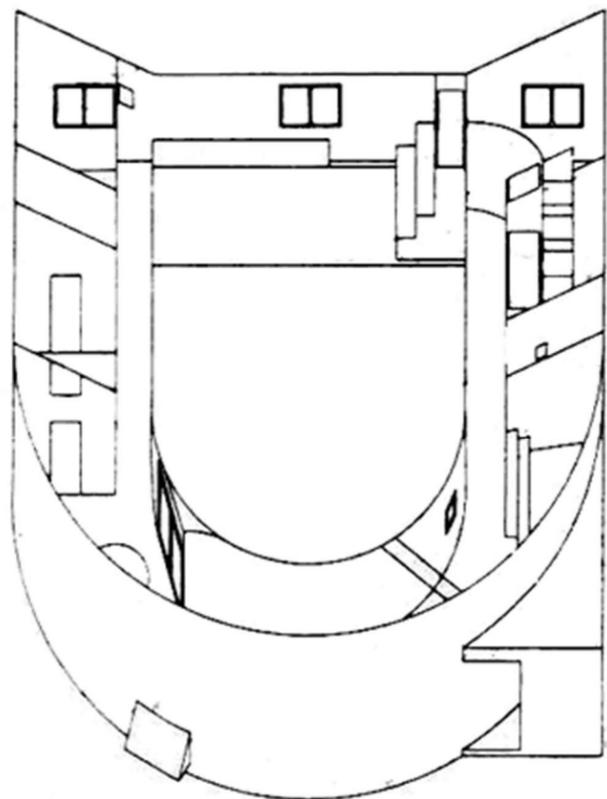
Т. Ито. Дом «White U». Фрагмент интерьера



WHITE U
Tokyo, 1976
Photo: Tomio Ohashi



planta y sección / plan and section



axonometría / axonometric view

Т. Ито. Дом «White U». План

Еще одной профессиональной удачей Тойо Ито стал павильон галереи Серпентайн. Легендарная лондонская арт-галерея Серпентайн каждый год приглашает звезд мировой величины для создания нового павильона. Согласно намеченной руководством программе, неподалеку от основного здания галереи каждое лето должен появиться новый выставочный павильон. Так в разные годы свои павильоны возвели Заха Хадид, Даниэль Либескинд, Оскар Нимейер, Алваро Сиза, Рем Колхас и

другие знаменитости. В 2002 году для создания своего произведения был приглашен Тойо Ито. По правилам, на разработку проекта дается всего полгода, павильон открывается в начале лета и по окончании сезона разбирается.



Т. Ито. Павильон галереи Серпентайн (2002 г.)



Т. Ито. Павильон галереи Серпентайн. Фрагмент

Идея летнего павильона галереи Серпентайн (Serpentine Gallery Pavilion) Тойо Ито проста и интересна. Архитектор взял за основу простой белый параллелепипед и «наложил» на него большое количество пересекающихся линий. Так образовались многочисленные треугольные и трапециевидные фигуры, часть которых была превращена мастером в световые проемы в духе оп-арта, придававшие конструкции ощущение легкости и воздушности. Геометрическая перфорация создана как на стенах, так и на крыше павильона. Японские традиции и фантастические идеи Тойо Ито в полной мере воплотились в этом проекте. Белоснежный павильон притягивал к себе посетителей необычностью

внешнего вида и изысканной эстетикой, в то же время напоминая о традиционном японском искусстве оригами. Днем павильон выполнял функции кафе, а ночью был местом для лекций, дискуссий и поэтических встреч.



Т. Ито. Центр исполнительского искусства в г. Мацумото



Т. Ито. Центр исполнительского искусства. Фрагмент

К 2000-м гг. Тойо Ито стал одним из самых известных архитекторов Японии. Проекты, за которые он брался, становились все масштабнее, а стили постоянно менялись. Одним из показательных примеров работы мастера этого периода стал Центр исполнительского искусства в г. Мацумото (преф. Нагано), построенный в 2004 г. Проект, предложенный архитектурным бюро Тойо Ито, выиграл конкурс, в котором участвовали еще 10 студий. Центр исполнительского искусства (Matsumoto Performing Art Center) представляет собой девять уровней, два из которых расположены под землей. Особенность этого здания заключается в его вытянутой форме, заданной участком земли, и в необычной системе освещения.

Изначально фасады центра планировалось сделать стеклянными, но архитектор обратил внимание на непривлекательность окружающего ландшафта, несоответствие его высоким требованиям японской эстетики. Тогда окна во всю стену были заменены на отверстия разных размеров, которые как будто случайным образом разбросаны по фасаду здания. Через необычные окна в дневное время внутрь проникает солнечный свет, а в ночное время они становятся главным элементом декорации фасада.

* * *

Многие величайшие архитекторы были приглашены (в разное время) представлять Японию в той или иной Всемирной выставке. Мастера создавали проекты выставочных архитектурных сооружений, которые были предназначены для того, чтобы сформировать образ Японии перед мировым сообществом. Для каждого из архитекторов такое приглашение становилось не только официальным признанием его таланта, но и возможностью реализовать свои самые смелые идеи. Созданные в результате выставочные сооружения (павильоны Японии для Экспо) также подтверждают найденные каждым из архитекторов смысловые и художественные приемы, которые встраиваются в общую концепцию понимания традиции и отношения к пространству каждого из мастеров.

В творчестве представленных архитекторов наиболее полно и многогранно прочитывается «триада» основополагающих пространственных категорий японской культуры. Возможно, это явилось одной из главных причин, по которой мастера и были приглашены представлять Японию на Всемирных выставках Новейшего времени. Выполненные ими выставочные павильоны позволили посетителям Экспо также приобщиться к «триаде», ощутить ее и, таким образом, буквально физически обрести «связь времен».

Плотность

Миниатюрное пространство для жизни

«Дома, домики и домишки индивидуального пользования стоят плотной стеной, ширина улиц не больше привычной подъездной дороги к многоэтажке – метра три-четыре, а уж такая роскошь, как тротуар, вообще неведома за редким исключением», – так описывает типичный японский город исследователь этой культуры Андрей Альфредович Накорчевский^[16].

В планировании древних японских городов (в первую очередь это относится к городам столичным) очень четко прослеживается зависимость плотности городского пространства от социальной стратификации общества: городские кварталы, в которых располагались дворец императора и дома представителей высшего света, имели значительно меньшую плотность, чем кварталы простых городских жителей.

На протяжении вот уже нескольких веков известен существующий в природе механизм саморегуляции, который проявляется в сопротивлении среды: с уменьшением плотности сопротивление среды уменьшается, с увеличением плотности ее сопротивление увеличивается. Этот закон, как правило, учитывается в градостроительстве и при городском планировании. В случае невозможности избежать высокой плотности в городе, необходимо объективно оценивать ее возможные последствия и разрабатывать методы борьбы с ними или, по крайней мере, «приглушать» их воздействия. Так, например, учитывая постоянную нехватку места в японских мегаполисах, была даже придумана альтернатива классическим захоронениям на городских кладбищах. В Нагоя при храме Бансёдзи было создано футуристическое кладбище Суисё-дэн (от японского слова «суисё» означающего «кристалл»). Оно представляет собой зал, все стены которого заполнены маленькими стеклянными ячейками, с синей светодиодной подсветкой. Сложная планировка небольшого пространства позволила разместить от пола до потолка 2000 ячеек, размером 10 x 10 см, в каждой из которых находится урна с прахом.

Япония является одной из стран, где достаточно давно и остро стоит проблема переуплотнения городов и, соответственно, отсутствия свободных площадей. С давних времен японцы научились принимать то, что изменить нельзя, и находить формы максимально комфортного и продуктивного сосуществования с тем или иным неизбежным фактором. Проблема высокой плотности не стала исключением. При невозможности ликвидировать густонаселенность и строительный бум крупных городов, в Японии был выработан компенсаторный механизм, способный пригасить отрицательные стороны высокой плотности.

В связи с этим особенно ярко в отношении архитекторов проявляется необходимость работать сразу в двух направлениях: во-первых, создавать интересные, качественные и высокохудожественные архитектурные проекты и постройки, рассчитанные на минимальную площадь опоры; и во-вторых, найти возможность вписать постройку в уже существующее окружение, когда сделать это довольно сложно. Речь идет не только и не столько о том, чтобы вписать постройку стилистически, сколько о серьезных трудностях с размещением в сооружении входа, окон, созданием освещения и т. д. Часто эта задача предстает практически невыполнимой, т. к. дом плотно окружен уже существующей застройкой. Архитектору иногда приходится решать множество разных проблем, априори делающих тот или иной участок непригодным под застройку.

В настоящее время жилищное строительство в крупных японских городах продолжает идти по пути наращивания плотности городской застройки. Главным образом это происходит потому, что жилые дома для одной семьи не только не остаются страницей прошлого, но и продолжают активно

возводиться, правда, все более миниатюрных размеров. Таким образом, индивидуальный дом прочно занял свое место в пространстве японских городов. Поэтому маленький жилой дом, с обязательным для этой культуры садом (также иногда причудливых форм и размеров), стал в последние годы одним из ведущих типов проектируемой жилой архитектуры.

Японские архитекторы говорят, что работать над созданием микропроектов гораздо интереснее, чем над крупномасштабными сооружениями, которые в массе своей вынуждены опираться на европейский опыт и воспроизводить западные оригиналы. В маленьком объеме, как это ни странно, открывается больше возможностей создать уникальную и исключительно японскую постройку. Маленький дом проще сделать ярким и индивидуальным, учитывая вкусы и образ жизни его будущих хозяев.

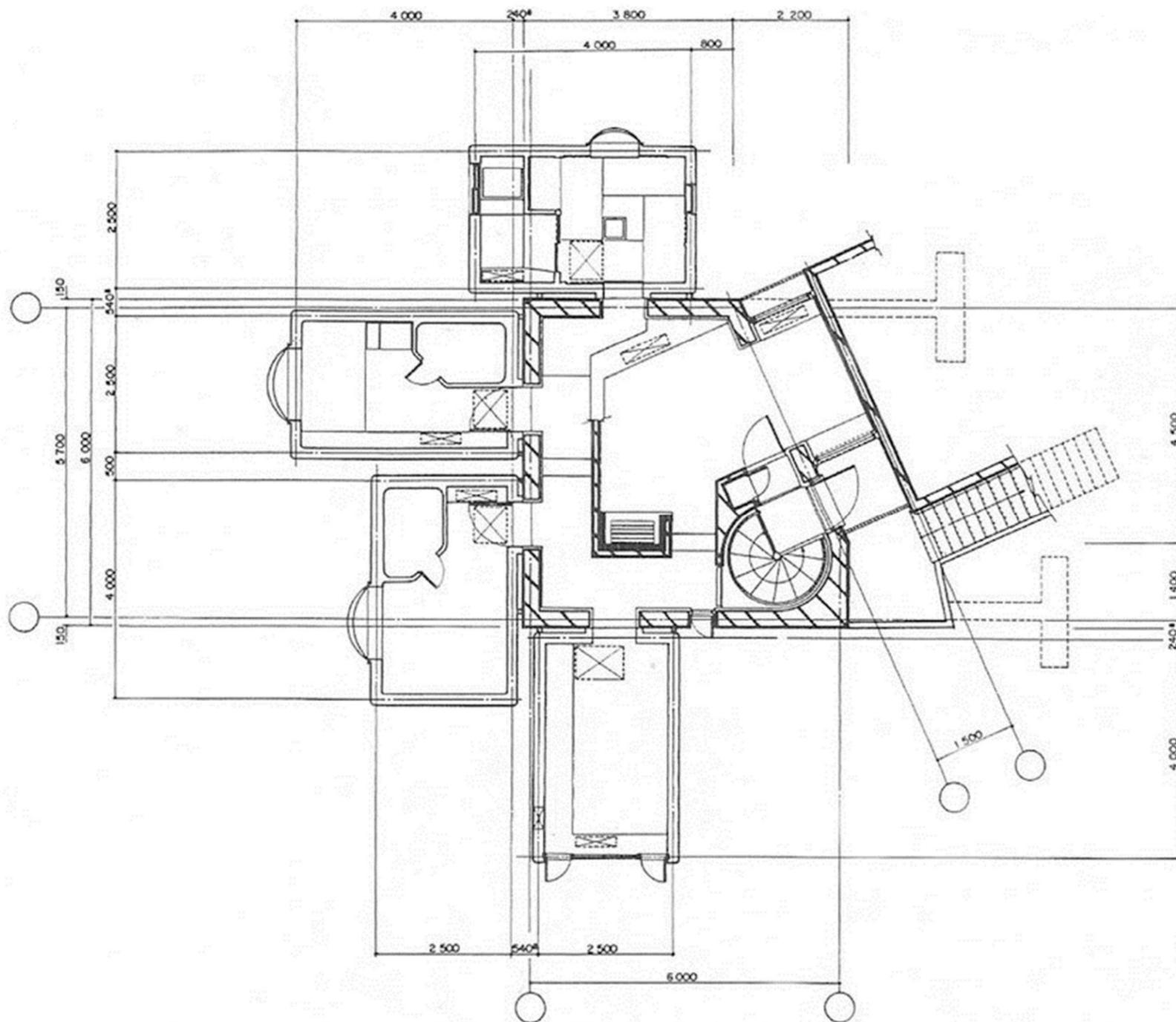
Еще до недавнего времени к миниатюрным домам японцы относились без энтузиазма. Объясняется это очень просто: после Второй мировой войны необходимость быстрого восстановления разрушений привела к введению жилищной нормы, которая для японской семьи составила 30 м². Память об этом подчас и сегодня накладывает свой отпечаток при формировании личного мнения о жилом доме у многих японцев. В последние годы в крупных городах Японии из-за их переуплотнения и очень высоких цен на землю строительство маленьких домов получило большое распространение. Под маленькими жилыми домами далее будут пониматься постройки, жилая площадь которых не превышает 45 м². Одной из главных особенностей рассматриваемых построек является строго ограниченная площадь опоры, что продиктовано высокой плотностью окружающей застройки. Конечно, крошечные дома – это преимущественно недорогое жилье, а, значит, его могут позволить себе и те люди, для которых это раньше было недоступно. Но в настоящее время встречаются и такие заказчики, которые, даже будучи в состоянии позволить себе дорогостоящую постройку внушительных размеров, все же отдают предпочтение миниатюрному дому, именно с ним связывая воплощение своей мечты. Все более распространенным становится мнение, что даже самые грандиозные идеи можно ярче воплотить в маленьком доме. С каждым годом такой подход находит все больше приверженцев, а заказчики все чаще останавливают свой выбор на миниатюрных по площади домах.

Не составляют исключение и сами архитекторы. Создавая проект собственного дома, зодчие экспериментируют с пространством, часто останавливаясь именно на его малых формах. В качестве классического примера здесь можно вспомнить летний дом К. Курокавы в Каруидзаве (1974 г.), который был назван автором «Капсульный дом К» – См. вкл.: илл.7. Он представляет собой миниатюрную бетонную башню, к которой подвешены четыре стальные капсулы. В них размещены две спальни, кухня и чайная комната. Связывает эти комнаты гостиная, занимающая центральное пространство бетонной башни.

Капсульный дом отличает предельно техницистский внешний вид и чрезвычайно уютный интерьер, выдержанный в традиционном стиле с использованием натурального дерева, что не помешало капсуле-кухне быть оснащенной по последнему слову техники. Постройка Курокавы, ставшая одним из символов японского метаболизма, в свое время послужила экспериментальным подтверждением грамотной организации маленького пространства и органичной взаимосвязи всех его частей.

Одно из самых важных требований, предъявляемых хозяевами к своему жилищу, заключается в том, что новый дом должен уметь отвечать изменяющимся запросам семьи, быть гибким в разделении пространства. Речь идет не о пристройках или глобальном переустройстве, переоборудовании дома, а о том, что основой жилой архитектуры должен стать стиль жизни. Например, работающему на фирме и постоянно отсутствующему дома главе семьи вряд ли понадобится свой кабинет, но после его выхода на пенсию ситуация изменится и какую-нибудь комнату придется переоборудовать. Маленьким детям нужна игровая комната и спальня, которые наверняка сильно поменяются, когда они вырастут. К сожалению, простой перестановкой мебели решить все возникающие проблемы невозможно. Поэтому в современной Японии способность дома к изменению отмечается как одно из его главных достоинств. Самые интересные эксперименты с подвижным пространством архитекторы предпринимают в маленьких и очень маленьких домах. Очевидно, их небольшая площадь вынуждает создателя «играть» с пространством до тех пор, пока не будет найден оптимальный и наиболее интересный вариант его заполнения.

Одним из первых таких домов – нового поколения – стал знаменитый «Дом одной комнаты», построенный К. Кикутакэ в 1958 г. в Токио. Несмотря на свою высоту (6 м), сооружение имеет только один этаж, т. е. приподнято над землей. Достаточно небольшое пространство дома, общей площадью около 100 м², должно быть максимально функциональным. В нем сделаны передвижными и заменяемыми блоки детской, спальни и кухни. Все инженерные конструкции также с течением времени могут обновляться, т. е. «начинка» дома постоянно может регулироваться и изменяться, отвечая новым запросам хозяев. Сам автор называет свой эксперимент домом-механизмом или домом-системой. И в настоящее время постройка продолжает функционировать согласно первоначально заданной программе. Дом одной комнаты – это классический пример сооружения, в каждый конкретный момент времени полностью законченного, но постоянно готового к изменениям, что позволяет ему всегда оставаться современным. Не случайно он также считается одним из символов метаболизма в Японии.



К. Курокава. «Капсульный дом К» (1974 г.). План

Весьма интересным с точки зрения организации пространства стал дом, созданный уже в наши дни, названный «Дом Сора-нокатати» – См. вкл.: илл.8, 9. Он был выстроен в Канагаве и спроектирован для своей семьи архитектором К. Кисимото. Его жилая площадь составляет всего 41,6 м². Автор задумывал свой дом как гармоничное единство современного и традиционного. Название, данное сооружению, можно перевести с японского как «форма неба». Подобная лирика вполне оправдана, вид на небо открывается из каждого помещения постройки.

Весьма ярко и необычно продуманы деление пространства и многочисленные пути движения по нему, предусмотренные архитектором. Автором создана уникальная комбинация проходов по дому, т. к. несколько входов и выходов есть у любого его пространства и даже в таком небольшом доме их достаточно большое количество. Предусмотрены также постоянные изменения направления при передвижении по комнатам. Такая режиссура движения полностью соответствует смыслу традиционных японских построек, при обходе которых постоянно открываются новые виды, меняются перспективы.

Масштаб помещений изменяется в соответствии с их предназначением: из просторной гостиной в более скромные по размерам жилые комнаты выводит узкий коридор с очень низким потолком. В доме запроектировано семь различных уровней полов, но они сделаны архитектором так мастерски, что чувствуется абсолютная естественность и органичность перетекающего пространства. Двухуровневая гостиная воспринимается единым неразрывным помещением, которое при необходимости может вместить в себя большую компанию. Ее вертикальное разделение не воспринимается как разобщенность пространства и не мешает течению общей беседы. Гостиная – сердце этого дома, где все создано для комфорта: проникающий через большие окна свет играет на контрасте черных и белых стен, чем достигается эффект умиротворения. При желании можно опустить жалюзи и отгородиться от всего остального мира.

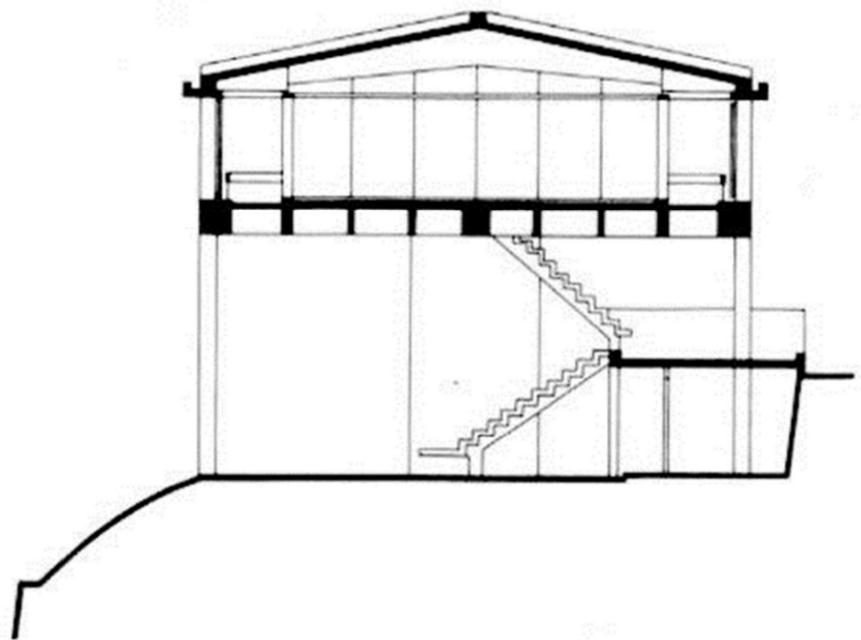
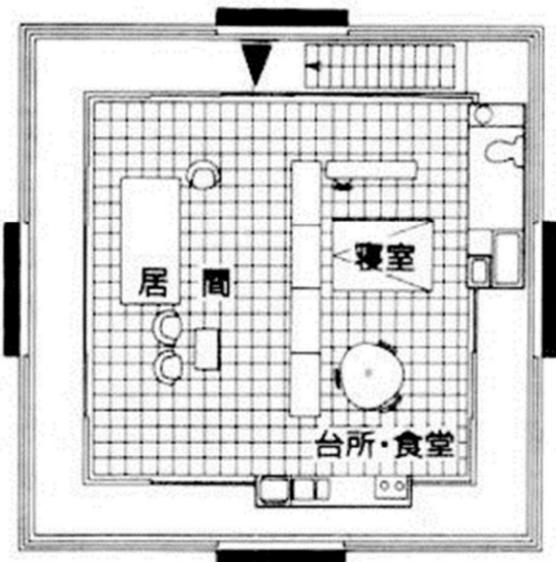
Расположенный внутри постройки сад делит дом на крылья, которые на всех уровнях связываются внешними верандами (их присутствие – также традиционная особенность японских построек) – См. вкл.: илл.10. Кроме того, хозяином-архитектором продумано обособление частной жизни своих домочадцев. Право на личное пространство и невмешательство в образ жизни других утверждается и регулируется. Дом устроен так, чтобы спальня родителей была в конце одного маршрута, а детская – в конце другого: так, оставаясь фактически рядом, они отделяются и отдаляются психологически.

За последние годы в Японии построено несколько неповторимых и очень интересных частных домов совершенно миниатюрных размеров. В каждом проекте маленького дома архитектор пытается найти

своеобразный противовес миниатюрному жилому пространству. Для этого все элементы постройки включаются в игру, максимально выявляющую преимущества микродома и направленную на создание оригинального и индивидуального жилища. Чрезвычайно интересно направление надления создаваемых индивидуальных жилых домов уникальной способностью к изменению. Даже для семьи, живущей в доме всю свою жизнь, он должен постоянно оставаться удобным и комфортным. Другими словами, дом должен позволить людям меняться и сам должен меняться вместе с ними. Этому условию, выводящему на новый уровень качество жизни в переуплотненном мегаполисе, оказывается, не так сложно соответствовать. При проектировании «Дома в форме клина» (арх. М. Эндо, Токио – См. вкл.: илл.11, 12) было создано два типа пространства: то, которое будет со временем видоизменяться или выполнять другие функции, и постоянное, которое должно выполнять свое предназначение в течение всего срока жизни дома.



К. Кикутакэ. «Дом одной комнаты» (1958 г.)



К. Кикутакэ. «Дом одной комнаты». План и разрез

Столовая, кухня, ванная комната запланированы как полностью удовлетворяющие образу жизни хозяев и не подлежащие изменению. Однако было предусмотрено несколько видов дополнительного пространства, которое выполняло бы функции резерва в расчете на будущее развитие. На первом этаже располагается большая студия-мастерская, которая может быть переоборудована для использования под другие цели или разделена на несколько помещений. Поднявшись по лестнице на самый верх, можно попасть в запасную комнату наподобие чердака. В настоящее время она служит местом уединения и отдыха, но в планах подразумевается как гостевая или детская.

При жилой площади дома в 34,5 м² он кажется довольно просторным. Такое впечатление создается из-за частичного отсутствия перекрытий между этажами. Разделение происходит с помощью тонкой

структурной сетки. По замыслу архитектора, хозяева дома должны непосредственно чувствовать связь пространства, что поощряет их на социальное взаимодействие и активный стиль жизни.

При создании проекта дома нужно было решить главную проблему – его освещение. Ведь сооружение должно было разместиться на достаточно узком участке шириной примерно 4,5 м, плотно окруженном существующей застройкой. В качестве решения была выбрана клиновидная форма постройки, где наклонная под 45° стена взяла на себя функции окна. В результате внутреннее пространство днем залито солнечным светом, а ночью дом похож на традиционный японский фонарик. Усиливает эффект освещенности белый цвет, в котором решен интерьер. Для того, чтобы оградить жилые комнаты от посторонних глаз, можно опустить экраны, предусмотренные на каждом этаже.

«Дом двойного потока» (арх. А. Ёнэда, Токио – См. вкл.: илл.13, 14) своим появлением должен был решить сразу несколько задач: поместиться на крошечном клочке земли и функционально «вписаться» в застройку торговой улицы. Действительно, перед будущими владельцами дома стоял серьезный выбор – переселиться в предместье или жить в доме, первые два этажа которого займут офисные помещения, что стало непреложным условием существования в коммерческой области города. Был выбран второй вариант. Плотная окружающая застройка продиктовала форму здания, постройка получилась необычайно узкая и высокая.

Название дома можно объяснить его функциональным устройством. В доме два типа помещений – офисы (занимающие два нижних этажа) и жилые комнаты (три верхних этажа), которые на имеют единой лестницы для сообщения между собой. Наоборот, в доме их предусмотрено две, так что даже лестница подчеркивает разное назначение пространства и выполняет также своего рода функцию их разделения. Лестница с одной стороны постройки позволяет передвигаться по магазину, с другой – по жилой части дома. Средний, третий этаж служит своеобразной переходной площадкой.

Жилая площадь дома – чуть больше 36 м², из которых 29 м² занимает первый жилой этаж, остальные же фактически представляют собой лестничные клетки, оборудованные под жилье. Лестница, занимающая главное пространство дома, осуществляет его вертикальное сообщение, которое соответствует ежедневному жизненному циклу семейства. Большую часть дня семья проводит на нижнем жилом этаже, только на ночь родители поднимаются вверх, в спальню. Дети же, кроме игр в своей комнате и в саду на крыше, получили возможность бесконечно бегать по этажам вверх и вниз, разворачивать свои захватывающие игры прямо на оснащенной защитной сеткой лестнице. После того, как дети подрастут и у семьи появятся новые потребности, здание предусматривает полностью новое деление.

Освещение часто бывает одной из самых ярких и художественных особенностей дома. Японцы, с их склонностью к созерцательности и желанием жить в гармонии с природой, уделяют большое внимание нюансам естественного освещения, его изменению на протяжении дня в зависимости от движения и преломления солнечных лучей. Но иногда кажется, что добиться этого просто невозможно. Перед архитектором дома в Нака-Икэгами (арх. Т. Уцуми – См. вкл.: илл.15, 16) изначально стояла довольно сложная задача: его постройка должна была не только выделяться среди плотно окружающих ее домов, но и суметь полноценно функционировать при множестве устремленных на нее окон, расположенных часто на расстоянии вытянутой руки. Это был настоящий вызов профессионализму архитектора. Окна в доме сделать было практически невозможно, поэтому архитектор предусмотрел стеклянную крышу, которая, круто скашиваясь, отсекала постройку под острым углом, не позволяя ей стать похожей на обычную коробку. Длинное окно в крыше в самом низком углу расположено как раз на уровне глаз и воспринимается довольно обычно (*цукиагэ-мадо*). Доходя до самой высокой части дома, такое окно становится длинным промежутком, через который проникает дневной свет, перемещаясь в течение дня по всему дому.

Правда, при оригинальных архитектурных находках, которые явились решением проблемы освещения, не обошлось без компромиссов. Расположенная на первом этаже ванная и детская спальня на втором этаже вообще не имеют окон. Но будущие хозяева строящегося дома согласились с тем, что эти комнаты будут использоваться преимущественно вечером, а значит, только с искусственным освещением. Таким образом, здесь приемлемо полное отсутствие дневного света.

Скос крыши повлиял на создание интересной структурной динамики в интерьере. Второй этаж дома получился частично двухуровневым. В самом высоком углу, по сути, на чердаке, организована спальня. Изобретательность архитектора потребовалась и для достижения адекватной высоты в разных помещениях. В спальне наклонная крыша, создавая существенные ограничения, не позволяла поставить европейскую кровать. Выход был найден в следовании японским традициям, точнее, в стилизации под них: на полу был помещен фактически один матрас, становясь образом футона в средневековых японских домах. Однако в отличие от футона, этот матрас днем не убирался в шкаф, а находился в зоне спальни постоянно.

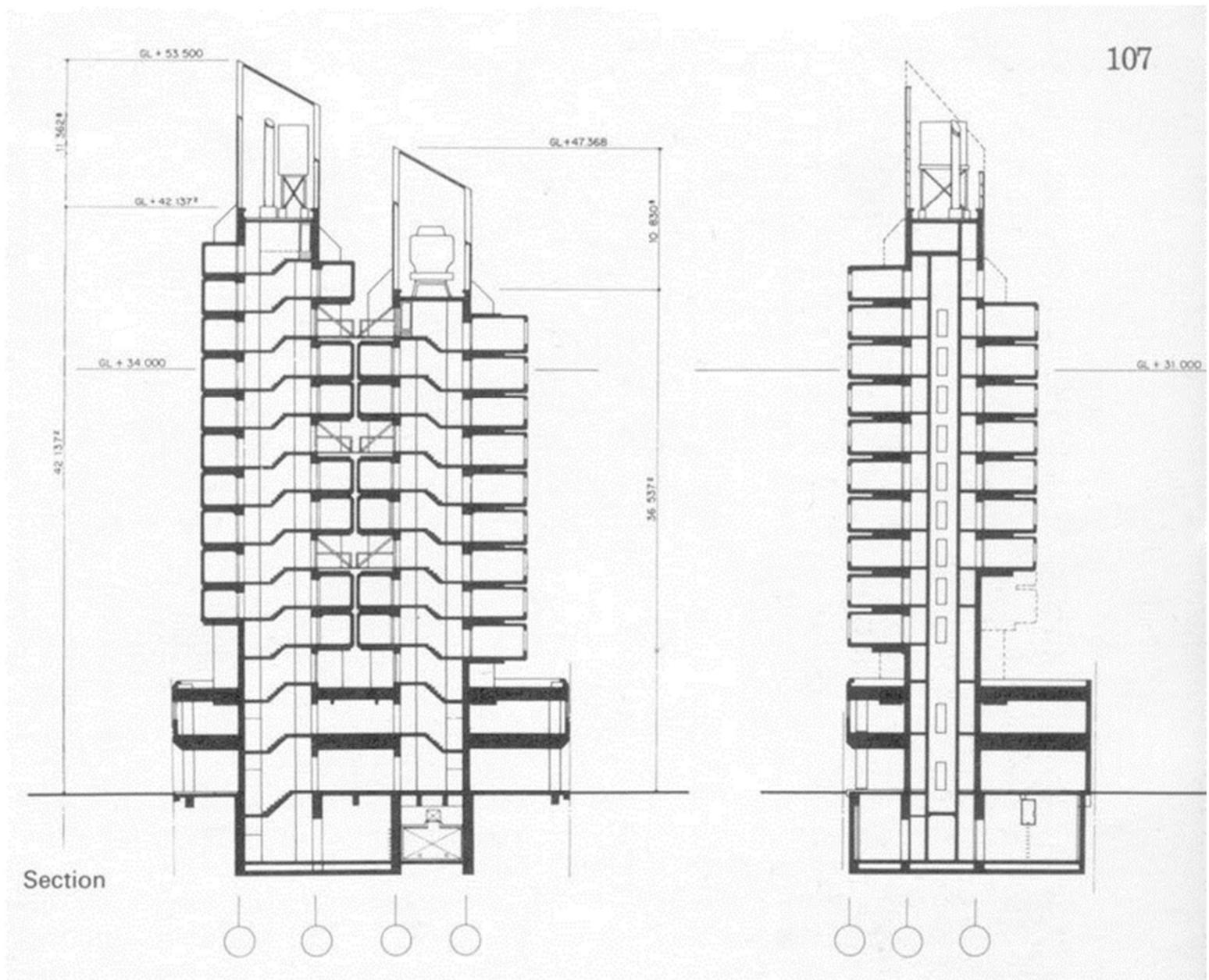
Маленькая площадь дома (жилое пространство ограничено всего 34,72 м²) потребовала максимально функционального использования пространства. Помещение под лестницей было оборудовано под шкаф, а его дверь сделана одновременно и подвижной стеной, отделяющей кухню и параллельно фиксирующей ее территорию. Уровень кухни немного поднят, что позволило обрести дополнительное пространство для хранения бытовых принадлежностей под полом.

Современные японские архитекторы своими постройками показывают, а скорее даже доказывают, что и в очень маленьком доме можно найти практически безграничные варианты использования пространства. Маленькое жилье может помочь человеку создать более насыщенную, разнообразную жизнь, может меняться вслед за возникающими потребностями или новым стилем жизни хозяина. Не нужно забывать, маленький дом создается, прежде всего, для комфортного жилья. Его грамотно

созданный проект не ограничивает человека, а, наоборот, открывает ему новый мир возможностей, обладая неисчерпаемым потенциалом.

Микропространство японских отелей

Поиски современных японских архитекторов, направленные на оптимальное соотношение размеров пространства с тем количеством времени, которое человек в нем проводит, привели к появлению капсульных отелей. Справедливое предположение об абсолютном минимуме личного времени, в котором нуждается деловой человек, останавливающийся на ночь в отеле, повлекло за собой предельное сокращение личного пространства. Причем японские эксперименты в этой области доводят до абсолюта сочетание минимального времени с минимальным пространством – это основа концепции гостиниц капсульного типа.



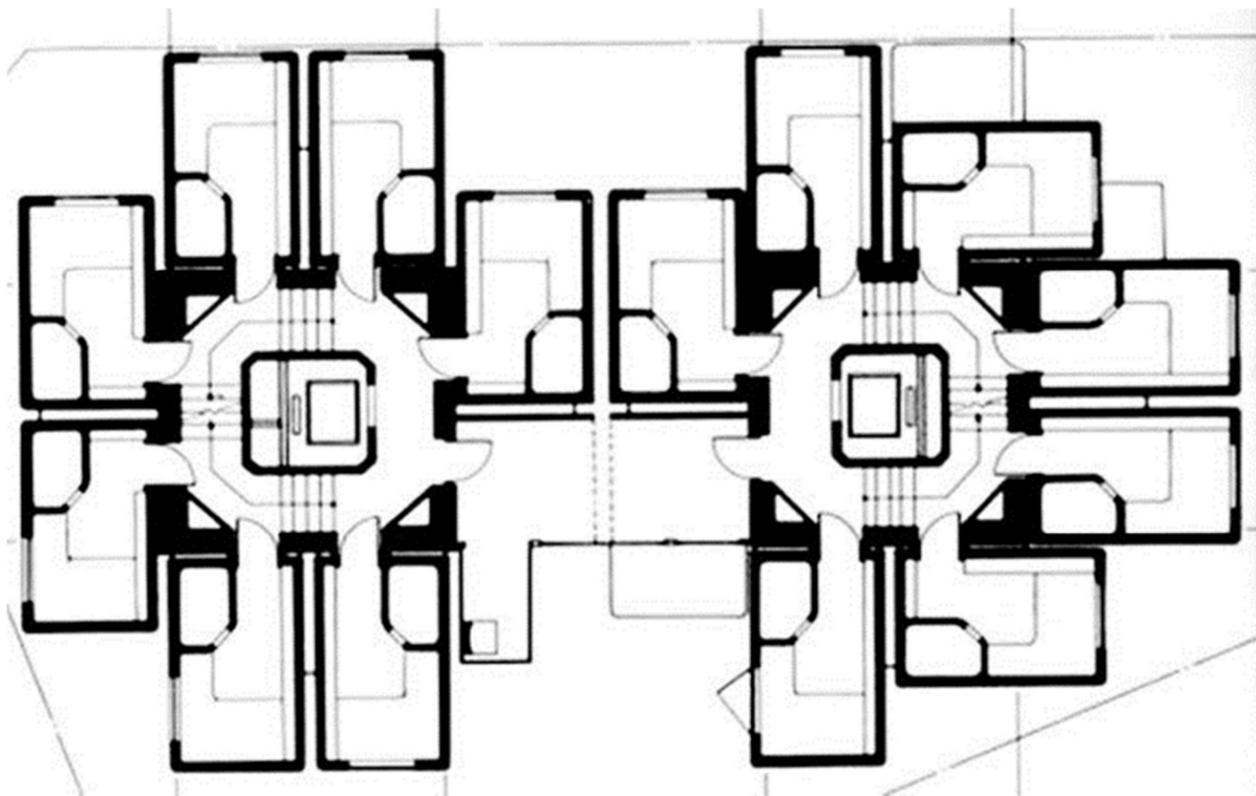
К. Курокава. Капсульная гостиница Накагин (1972 г.). Чертеж

Появление знаменитой капсульной гостиницы Накагин (Nakagin Capsule Tower – См. вкл.: илл.17–20), построенной К. Курокавой в 1972 г., было продиктовано объективными причинами. В течение десятилетий до появления гостиницы Накагин в центральных районах Токио открывались офисы, банки и другие постройки коммерческого назначения. Число жилых домов резко сокращалось, люди переезжали в отдаленные районы или в пригороды. Такая ситуация представляла все более серьезную проблему – важно было вернуть жилище (хотя бы временное) в центральные районы города. Строительство гостиницы такого типа стало своеобразным тактическим ходом, направленным на устранение создавшейся проблемной ситуации, и было предназначено для обеспечения людей, проживающих далеко от центра Токио, местом для сна или студиями (некоторые постояльцы, дизайнеры и артисты, действительно используют капсулы как мастерские). Гостиница привлекает своим месторасположением большое число бизнесменов, что не дает «номерам» пустовать, а необычной архитектурой – специалистов и исследователей со всего мира (для них даже у входа в гостиницу поместили отдельную капсулу, работающую как музей).

Накагин Капсул Тауэр состоит из двух главных структурных элементов: на два железобетонных каркаса, высотой 12 и 13 этажей, крепятся стальные капсулы. Это произведение Курокавы – один из шедевров японского метаболизма, воплощенный в жизнь. Здание прекрасно приспособлено к жизни во времени. По законам этого течения, архитекторы стабильной и устойчивой предусматривают только основу (каркас), на которую наращиваются легко заменяемые элементы. Такая конструкция, с одной стороны, в

каждый момент времени закончена, но с другой – постоянно готова к развитию. Отсюда – предусмотренное архитектором стандартное наполнение капсул, а также чрезвычайно легкое крепление капсул к каркасу, что предполагает быструю их замену в случае изнашивания или какой-либо неисправности. Каждая капсула быстро вставляется в шахту и держится на 4 болтах, обеспечивающих высокую прочность каждого элемента конструкции^[17].

На сегодняшний день гостиница Накагин состоит из 144 капсул. Каждая капсула этой гостиницы представляет собой настоящий микромир. Все, что может понадобиться гостю в короткий промежуток времени, которое он проведет в отеле, есть в его «номере»: кроме кровати, шкафа для одежды и санузла предусмотрены также кондиционер, плита, телефон, телевизор, откидной письменный стол, розетки для всевозможных электронных устройств, одним словом все, что необходимо для деловых людей. Размер каждой капсулы, 2,5 × 4 м, архитектором выбран не случайно. Он соответствует привычному для японца размеру чайной комнаты в шесть татами. Высота потолка также небольшая – 2,5 м. Для сохранения неприкосновенности в частную жизнь, капсулы прикреплены в двух различных направлениях во избежание положения окошек-иллюминаторов друг напротив друга. По традиции, идущей еще из глубины веков, перед входом в капсулу необходимо разуться, так же как в традиционной японской гостинице и в традиционном японском доме.



К. Курокава. Капсульная гостиница Накагин. План

Архитектурный облик капсульной гостиницы Накагин весьма необычен, что и стало причиной неоднократных состязаний архитектурных критиков в подборе наиболее удачных эпитетов, описывающих постройку. Известный теоретик архитектуры Чарльз Дженкс охарактеризовал здание как сложенное из «кусков сахара» или «поставленных друг на друга стиральных машин». На это К. Курокава остроумно отреагировал: «Это не стиральные машины, это клетки для птиц. Видите ли, мы в Японии делаем домики для птиц – скворечники в виде бетонных ящиков с круглыми отверстиями и вешаем их на дерево. Я построил эти птичьи гнезда для путешествующих бизнесменов, которые приезжают в Токио, для холостяков, залетающих сюда часто со своими птичками»^[18].

Накагин Капсул Тауэр стала первым шагом на пути смелых экспериментов с микропространством, проводимых в Японии. В последние 15–20 лет капсульные гостиницы распространились по Японии с невероятной скоростью и в большом количестве. Крупные, средние и небольшие по вместимости, они располагаются в деловых районах крупных городов и очень удобны для опоздавших на поезд или задержавшихся на работе допоздна служащих, а также привлекают постояльцев своей низкой стоимостью. Например, в развивающемся районе Мидосудзи в Осаке, в ответ на постоянно растущий спрос на подобную услугу, на небольшом пятачке выстроено целых три капсульных отеля – См. вкл.: илл.21, 22. Всего в каждом крупном японском городе их насчитываются десятки.

Эти капсульные отели предлагают постояльцам уже значительно более миниатюрное личное пространство. Размер капсулы в каждом таком отеле постоянен и равен 1 × 2 м при высоте 1 м. То есть забравшись к себе в «номер», можно только сидеть или лежать (по свидетельствам постояльцев-неяпонцев, лежать у них получается только по диагонали). Для проведения вечернего досуга в таком положении каждая капсула оборудована в потолке телевизором и необходимыми розетками. Это уникальное японское изобретение получило название «капсулы сна».

В подобных гостиницах есть еще один существенный нюанс. В них принято четко делить пространство на два типа: общее и индивидуальное, что неизбежно вытекает из самой их организации. И если личное пространство чрезвычайно мало (что полностью соотносится с минимумом времени, которое постоялец проводит у себя в капсуле, и ее непосредственной функцией), то пространство общественное обладает весьма внушительными размерами. Общественное пространство, большое и довольно разнообразное,

является обязательной принадлежностью капсульных гостиниц такого типа. Холл, комната отдыха со свежей прессой, иногда и небольшая библиотека, кафе, бар – специально созданы для общения. Часто в капсульных гостиницах можно встретить кинозал, сауну и бассейн. Крупные размеры этого пространства резко контрастируют с микромиром капсулы, предназначенной для каждого в отдельности. Строго говоря, можно даже не снимать на ночь положенную для сна «ячейку», а за половину ее стоимости провести ночь в кресле в телевизионной комнате – См. вкл.: илл.23. Кресла большие, очень удобные, с поднимающейся нижней частью – в разложенном состоянии каждое из них превращается в настоящее спальное место.

Правила во всех капсульных гостиницах одинаковые. При входе в холл нужно снять ботинки и поместить их в специально предназначенные для этого шкафчики, запирающиеся на ключ – См. вкл.: илл.24. Вещи сдаются в камеру хранения. В результате постоялец получает три ключа (от обуви, вещей и своего спального места) и, втиснувшись в свою «ячейку», может опустить бамбуковые жалюзи и, хоть и весьма условно, отгородиться от окружающего мира. Кроме того, разговаривая по телефону или включая телевизор, следует учесть, что звукопроницаемость в капсулах довольно высока. Поэтому во всех капсульных гостиницах можно увидеть таблички с просьбой говорить тихо или шепотом после 22:00. Также для решения проблемы звуковой изоляции можно получить беруши. Интерьер капсул во всех гостиницах выдержан в пастельных тонах – белом, карамельном, голубом цвете, которые успокаивающе действуют на состояние человека, находящегося в маленьком замкнутом пространстве – См. вкл.: илл.25.

Самый большой капсульный отель в Японии – Грин Плаза Синдзюку в Токио, он состоит из 660 капсул. В этих гостиницах существует еще одна особенность. По негласному правилу, предназначаются капсульные отели мужчинам^[19]. В последние годы растущая самостоятельность и экономическая независимость женщин не замедлила повлиять и на устройство капсульных отелей. В некоторых из них уже отведен этаж для женщин (правда, как правило, только один), но это скорее исключение, и в любом случае женщинам на мужскую «территорию» вход строго запрещен.

Несмотря на то, что японские капсульные гостиницы – изобретение второй половины XX в., они перенимают принципы организации пространства традиционных японских гостиниц и традиционного японского дома. Следует помнить, что строительство гостиниц в Японии началось всего несколько веков назад и было продиктовано необходимостью создать место для ночлега религиозных паломников и князей – *даймё* (путешественников поневоле). Широкомасштабное строительство гостиниц было предназначено и для паломников, и для князей с тысячей слуг, поэтому возводились как гостиницы высокого класса, так и самые простые. Времяпрепровождение в традиционной японской гостинице четко оговорено традициями. Князя – даймё, приближенные сёгуна отдыхали в гостинице ночь, а на следующий день продолжали свое путешествие. Религиозные паломники также использовали отели, возведенные по дороге к святыне, для короткой остановки на ночной отдых. Так и в современных *рёканах* (гостиницах традиционного типа) не принято останавливаться больше, чем на 1–2 дня (по крайней мере, это правило непреложно для иностранцев).

Создание и планировка японских капсульных гостиниц выводит на новый уровень обсуждения проблему «пространство – время», соотношения и взаимообусловленности этих категорий. При этом архитекторы не только опираются на исторические традиции своей культуры, но и предъявляют произведения, отвечающие и духу настоящего времени, и формирующимся запросам будущего, а также идут на все более новые и смелые эксперименты.

Современные чайные домики

Невозможно переоценить ту роль, которую чайные домики (*тясицу*) и культ чая в целом играли в истории японской культуры. Та форма и размер чайного домика, которые в настоящее время считаются классическими, появились в середине XVI века. Буддийский монах, мастер Сэн-но Рикю (1522–1591 гг.), сформулировал основные эстетические принципы устройства чайного домика, основываясь на тех формах, которые уже существовали в японской архитектуре. Чайный домик – это пространство, специально созданное для чайных собраний. Однако, по словам эксперта Масао Накамура, «простого соблюдения необходимых правил не достаточно для того, чтобы создать настоящий чайный дом. В доме должны не только соблюдаться формальные требования для церемонии, но и царить соответствующая атмосфера».^[20]

Перед традиционным чайным домом всегда располагается сад (*родзи* – буквально «росистая земля»). Гости пересекают его, проходя по дорожке, выложенной камнями, наслаждаясь видом растений и деревьев, прежде чем омыть руки в каменной чаше *цукубай*, готовясь войти в здание чайного дома. Проход через сад был первой ступенью отрешения от мира повседневности, переключения сознания для полноты эстетического переживания. Мастер Сэн-но Рикю изменил соотношение чайного сада и чайного интерьера (*тясицу*), устранив привычное для японцев переходное пространство открытой галереи и практически соединив сад с чайной комнатой.

Чайный домик обычно состоит из прихожей *матиаисицу*, кухни *мидзуя* и гостиной *тянома*, попасть в которую можно только через низкий и узкий лаз (*нидзири-гути*, что буквально означает «отверстие для проползания»). Его размеры чрезвычайно малы, высота не превышает 65–70 см, а ширина обычно 60 см. Поэтому, чтобы зайти в домик, посетителям приходится опуститься на колени. В этом заложен определенный смысл. Ведь низко поклониться перед началом церемонии приходилось всем людям, вне

зависимости от их общественного положения. Кроме того, низкий вход не давал пройти в чайный домик с оружием. Самураям приходилось оставлять свои мечи перед дверью.

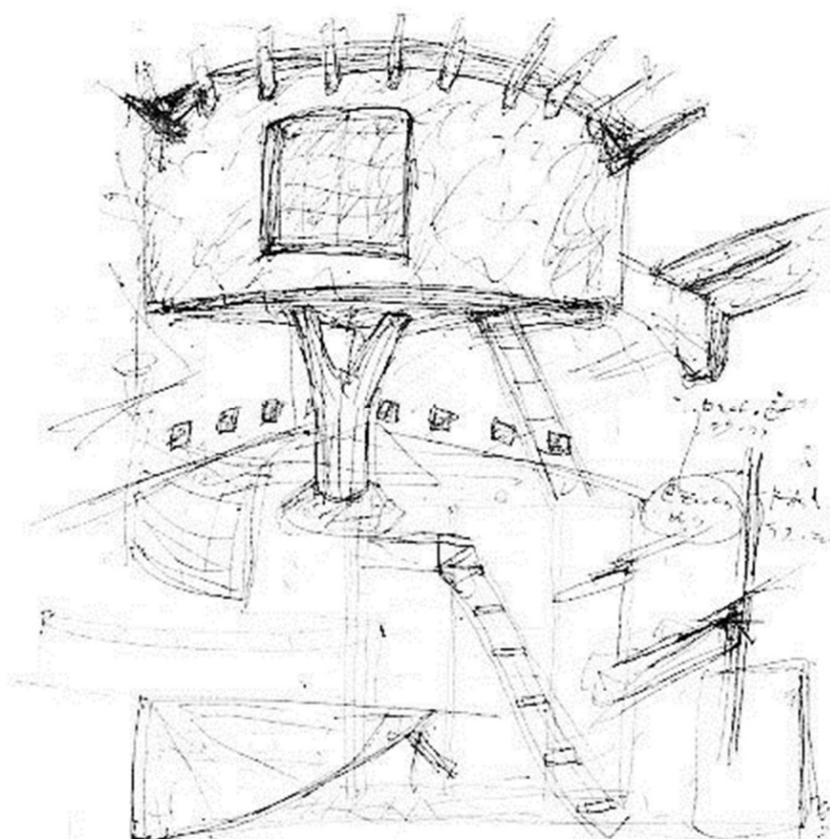
Все в устройстве чайной комнаты должно заставлять человека максимально сосредоточиться на церемонии. Отсюда и пустой интерьер *тясицу*, в котором находится лишь особая ниша (*токонома*), куда ставится композиция *тябана* из одного или нескольких цветков и вешается свиток. Все это должно строго соответствовать общему замыслу церемонии, сезону и времени суток. Композиция, размещенная в *токонома*, как бы приоткрывала гостям внутренний подтекст ритуала, предлагаемый хозяином, и давала толчок нужной цепи ассоциаций.

Архитектура чайного домика допускала наличие небольших окон различной формы и размера. Высокое расположение проемов указывало на их основное предназначение – пропускать солнечный свет. Они давали оптимальное освещение – не слишком яркое, скорее даже приглушенное. Любоваться окружающей природой гости могли лишь в том случае, если хозяева раздвигали рамы. Обычно это происходило вечером, чтобы гости получили возможность полюбоваться частью сада, горой на фоне вечернего неба или луной в ночь полнолуния. Все остальное время окна чайного домика обычно бывали закрыты.

Интерьер чайной комнаты должен соответствовать духу *ваби-саби*, то есть отличаться простотой, неприязательностью, безыскусностью и «изысканностью несовершенного»^[21]. «Так «сделанное» соединялось с реально существующим, пространство человеческой активности – с пространством «божественной компетенции» (*ками-макасэ*). Чувствуя качественную разницу между этими двумя аспектами бытия, японцы научились создавать между ними некую пограничную область (*ма*), в которой процесс любого творчества остается открытым, незавершенным и в которой всегда есть место для «несотворенного», «случившегося», «проросшего». А для привлечения внимания к этим переходным зонам их отмечают разного рода пограничными маркерами – *кэкай* (между садом и чайной комнатой таким пограничным барьером является узкий лаз – *нидзири-гути*). Так формировалась особая «квантовая эстетика» японской традиционной культуры, переносящая акцент с вещей на взаимоотношения между ними, на процесс их возникновения, развития и перехода в другие вещи. В этом и состоит неуловимость духа *ваби*, представляющего собой общую составляющую всех этих движений и продолжающего беспрерывно меняться».^[22]

Современные японские архитекторы также с большим уважением и интересом относятся к этому типу построек, экспериментируя с конструкцией, строительными материалами, а также местоположением современных чайных домиков. При этом тенденция к резкому уменьшению пространства проявляет себя и здесь. Чайные домики всегда строились чрезвычайно малых размеров. Площадь первых домиков для чайной церемонии – от 2 до 4,5 татами^[23] (или от 3,3 до 7,4 м²). На рубеже XX–XXI вв. чайные домики привлекают архитекторов возможностью проведения смелых экспериментов, чтобы выйти за рамки установленной традицией формы, но, тем не менее, создать емкое, символически наполненное пространство для чайной церемонии. Безусловно, архитекторов и в наши дни притягивает парадокс использования чрезвычайно малого, чтобы соединиться с невыразимо большим.

В своих поисках новой эстетики и художественной выразительности для такой постройки, с которой связаны особо чтимые в культуре традиции, современные архитекторы Японии стараются максимально сохранить дух традиционного *тясицу* с его камерностью, простотой и лаконичностью. При этом предпочтение отдается совершенно миниатюрным размерам. Например, домик для чайной церемонии «Ку-ан» (Киото, 2003 г. Арх. Тэруноби Фудзимори – см. вкл.: илл.26) имеет общую площадь всего 5,38 м². Домик, поднятый над землей, целиком сооружен из дерева, что подчеркивает связь с традицией возведения такого рода построек. Полностью в духе традиции решен и его интерьер: пустое пространство осложнено лишь символической нишей *токонома*.



При строительстве этого домика соблюдены все символические составляющие такого рода постройки: и кривая дорожка из каменных плит с неравномерным шагом, и затрудненный вход. Особое внимание уделено сложности попадания внутрь чайной комнаты, что является скорее философским аспектом. Традиционно затруднения при входе в чайный домик были связаны с недостаточной высотой проема. В проекте Фудзимори затруднение попадания внутрь домика усиливается неудобством этого пути – ведь нужно взобраться по лестнице и буквально «протиснуться» через небольшое отверстие в полу. И как проход через узкий и низкий лаз традиционного *тясицу* предназначен для смирения в человеке страсти и заглушения его плотских желаний, так и сложность подъема в чайный домик на дереве должна способствовать получению нужного настроения (вхождение в другой, духовный мир обязательно должно сопровождаться преодолением каких-либо препятствий) – для подтверждения собственной решимости и т. д.

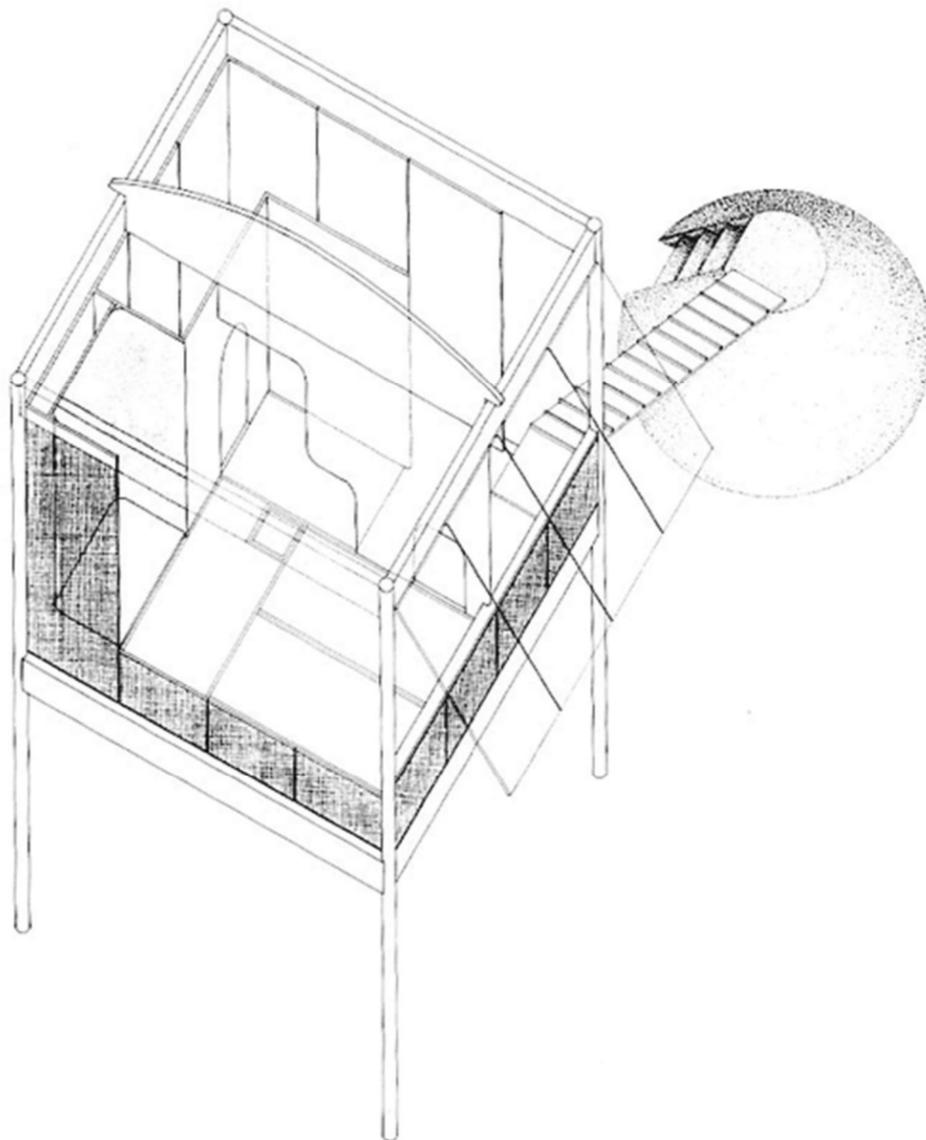
Тэруноби Фудзимори – известный историк японской архитектуры, профессор Токийского университета, приобрел известность проектированием необычных чайных домиков – расположенных высоко на деревьях. Как архитектор он начал свою деятельность довольно поздно, в 44 года, когда придумал и построил для себя чайный домик, возвышающийся на двух каштанах. Первый чайный домик Фудзимори небольших размеров был выстроен из дерева и для большей прочности обмазан глиной. С тех пор архитектор создает чайные домики на деревьях для своих многочисленных заказчиков, считая сложный путь подъема одним из важнейших элементов для создания нужного настроения перед чайной церемонией.

В 2004 году в Нагано, рядом с домом своих родителей, Фудзимори строит чайный домик «Такасуги-ан» – См. вкл.: илл. 27. Название буквально переводится как «слишком высокий чайный домик». Сам дом вырезан из массива расположенной неподалеку скалы и обмазан глиной, затем перенесен в сад и установлен на стволах двух каштанов. Каштаны были использованы для поддержки сооружения потому, что среди деревьев Японии они наиболее устойчивы к влажному климату и долговечны. На поиски деревьев каштанов, подходящих задумке архитектора, ушло очень много времени. Как признавался впоследствии Фудзимори, в этом тоже был свой смысл, ведь «деревья растут не с целью соответствовать требованиям дизайна»^[24] Попасты в чайную комнату, возвышающуюся над землей на высоте 20 метров, можно единственным способом – по лестнице, прислоненной к одному из деревьев. Чтобы попасть в саму чайную комнату, нужно, согласно традиции, обязательно снять обувь. В данном случае сделать это можно только на полпути, что тоже доставляет определенные трудности гостям, но является важной частью подготовки к таинству чайной церемонии.

Внутри комната отделана очень просто, стволами бамбука, чтобы не отвлекать пришедших от самой чайной церемонии. Стены отделаны гипсовой штукатуркой и побелены, а пол выстлан бамбуковыми циновками. Пространство домика чрезвычайно мало – на полу помещаются только две циновки. Фудзимори в своих чайных домиках заменяет традиционные татами на циновки, которые гораздо более функциональны и не являются предметом роскоши, как татами.

Если подняться наверх, в чайную комнату, то через большое окно открывается прекрасный вид и создается даже ощущение парения в воздухе. Окна и сказочной красоты вид из них заменяет в постройках Фудзимори нишу *токонома* традиционных чайных комнат. В этом нашла свое воплощение убежденность архитектора в том, что человеку необходимо вернуть связь с природой. Это гораздо важнее, чем обратить внимание на произведение искусства. Любование природой, дождем, ветром, сменой сезонов способно оказать на человека самое благотворное воздействие.

Сходный прием «преодоления препятствий» перед входом в чайный домик можно встретить у Арата Исодзаки при проектировании чайного домика «Ёидорэбунэ» (Сидзуока, 1992 г.). Чайный домик расположен на высоте 2,64 м и поддерживается четырьмя столбами, вкопанными в землю. Поднятый высоко над землей, домик должен производить впечатление судна, плывущего по морю. Для усиления этого впечатления использовано еще несколько ярких приемов. Тонкие столбы, поддерживающие домик, колеблются от человеческого движения. Название постройки буквально переводится как «пьяная лодка». «Фактически, если бы мастер чайной церемонии и его гости засиделись бы слишком долго, они бы начали страдать морской болезнью»^[25]. Ко входу в домик ведет деревянная лестница, мало чем отличающаяся от трапа. Чтобы она не была слишком крутой, перед началом подъема предусмотрена насыпная площадка, имитирующая выступающий из воды камень. Ее высота, 80 см, позволяет сделать угол подъема лестницы-трапа более острым. Сначала гость поднимается по трем ступенькам на небольшую площадку, устроенную на насыпи, а с нее уже начинается свой непростой путь ко входу в чайный домик по лестнице.



А. Исодзаки. Домик для чайной церемонии «Ёидорэбунэ». Аксонометрия

Кэнго Кума довольно часто экспериментировал с чайными домиками, считая их очень интересной и важной темой в своем творчестве. Принципиальная позиция архитектора заключалась в особом подходе к выбору строительного материала. «Я строю чайные комнаты для критики использования бетона, как строительного материала. Перекочевав в Японию с Запада в начале XX века, бетон давно является главной причиной ужасного падения японской национальной культуры строительства... Я выбираю нежные материалы с хрупкими и “анти-бетонными” качествами» – говорил К. Кума^[26]. Его «Чайный дом Орибэ» (2005 г.), названный в память о керамисте и мастере чайной церемонии Фурутэ Орибэ (1544–1615 гг.), сконструирован из гофрированного пластика, скрепленного жгутами. Небольшое сооружение внешне напоминает кокон неправильной формы. Еще один проект архитектора получил название «Фуан» (или «Парящий чайный домик», 2007 г. – См. вкл.: илл.28,29). В данном случае целью К. Кумы было передать ощущение невесомого тела. Для этого большой шар, наполненный гелием, накрыли тончайшей тканью, отсылающей к небесным одеждам ангелов из японских легенд. Сама чайная церемония должна разворачиваться на татами под сенью из тончайшей прозрачной ткани. Граница между внешним окружением и условным пространством *тясицу* получается очень хрупкой, поэтому от участников чайной церемонии потребуется вся воля и стойкость для отрешения от бытовой суеты. По мысли автора этого художественного произведения, такая чайная комната может быть установлена где угодно, ведь материалы для ее создания стоят совсем недорого. Этот проект символически обозначает, что искусство чайной церемонии доступно каждому. Концептуально этот проект воплощает в себе конечную точку временной архитектуры. «Для меня чайные комнаты – это вид анализа в своей крайней, ультимативной форме, а чайная церемония – сам акт анализа» – говорил К. Кума^[27].

Японская концепция природы часто характеризуется особым пространственно-временным восприятием и предполагает чувственное осознание окружающей атмосферы через то, что можно охарактеризовать как признаки энергии или ауры. Чувственное понимание внутренней природы можно распознать и в японской чайной церемонии. Ёсиока Токудзин задумал свой стеклянный чайный домик «Коу-ан» (См. вкл.: илл.30,31) еще в 2002 году. Концепция этой работы была представлена на Венецианской биеннале архитектуры в 2011 году, однако сам дом был завершен и показан только в апреле 2015 года. В честь того, что 50 лет назад Флоренция и Киото были объявлены городами-побратимами, инсталляция была установлена на пьедестале из кипариса в храме Сёгундзука Дайнитидо, из которого открывается прекрасный вид на Киото. Прозрачная архитектура Токудзин воплощает крайнюю строгость, ее масса почти исчезает, становится невесомой, отходит на второй план перед лицом окружающего пространства. В интерьере отсутствуют свиток и цветы, татами на полу также нет. Это выглядит очень непривычно и наводит на мысль о полном игнорировании традиций японской культуры. Однако архитектор считает свои произведения не противоречащими традиции. Токудзин отмечает: «Мне хотелось взглянуть на истинную сущность японской культуры, которая обитает в мире чувств. Микрокосм *тясицу* позволяет осознать настоящий момент в природе, избавиться от давления

материального мира и погрузиться в окружающую нас природу»^[28]. Блестящий материал пола чайной комнаты напоминает рябь на поверхности воды. Также, в какой-то момент во второй половине дня, находясь внутри домика, можно «поймать» радугу. А солнечный свет, преломляющийся сквозь призму стекла на крыше, раскрывается в интерьере причудливым цветком. Границы между внутренним и внешним пространством совершенно условные, что можно считать развитием идеи традиционных японских легких светопроницаемых перегородок из бумаги – *сёдзи* и *фусума*. Этим подчеркивается ценность природного окружения, которое буквально заполняет собой теряющие значимость архитектурные формы, вытесняя традиционные элементы, такие как, например, *токонома* – стенная ниша со свитком.

Чайный домик, или комната для чайной церемонии, в Японии обладает обязательным, проверенным веками набором символов, диктуемых традицией, а также формальных признаков, наличие которых также строго обязательно. Ведь именно они создают то эстетико-символическое пространство, которое необходимо для проведения чайного действия. Все архитектурно-художественные элементы чайной комнаты давно сформированы, не случайно она считается «живой традицией». Именно эта строгая, затвердевшая в веках формула обязательных составляющих чайного домика или комнаты для чайной церемонии воспринимается многими зодчими как барьер для архитектурных поисков и экспериментов. Достаточно распространенное в архитектурной среде мнение относит чайный домик к вневременным объектам (в основе такого мнения лежит утверждение о том, что при его создании невозможно передать устремления, цели и дух сегодняшнего дня), а значит, такой объект всегда будет несовременным.^[29]

Но некоторым японским архитекторам эта тема, наоборот, кажется очень интересной и перспективной. Для них работа над чайным домиком – это испытание и вызов их профессионализму. Даже серьезные формальные ограничения не становятся поводом для отказа от экспериментов при воплощении собственного замысла. Т. Фудзимори так охарактеризовал работу современного архитектора над созданием *тясицу*: «Чайная комната выделяется среди всех объектов мировой архитектуры – это наивысшее соединение увлеченности и любопытства»^[30]. Действительно, мастеру, желающему работать с *тясицу* нужна значительная доля смелости и глубокая историко-теоретическая подготовка в вопросах чайной церемонии.

Исторически сложилось так, что чайный домик строили не архитекторы, плотники и т. д., а чайные мастера, т. к. чайное действие (*тяною*) построено на выработанной веками технологии, в нем все предельно функционально. Поэтому и для современных архитекторов практическое владение *тяною* должно быть обязательным условием. А главное, архитектор должен быть полностью поглощен этим процессом, понимая, что создать что-то новое можно лишь при корректном и уважительном отношении к существующим в культуре ценностям. Чайный домик для творческих экспериментов с малыми архитектурными пространствами стал одним из ключевых объектов. Архитекторы используют для создания *тясицу* совершенно разные материалы: стекло, пластик, дерево и глину, иногда ткань. Но в центре внимания их архитектурно-художественных поисков неизменно остаются эстетико-философские категории, позволяющие, при новаторском подходе к форме и даже расположению объекта, сохранить ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии, и создающее все условия для совершения традиционного чайного действия как одного из самых классических проявлений культурных ценностей этой страны.

Скрытое и открытое

Различные области культуры Японии характеризуются одной общей особенностью, которая так непонятна и неудобна иностранцам, – стремлением к «завуалированности». Это выражается в отсутствии прямолинейности в речи, невозможности сказать «нет» собеседнику, который должен понять отказ по поведению, паузам и чрезвычайно обтекаемым конструкциям речи. Этикет, скрывающий чувства и желания человека, также противоречит прямолинейности (и искренности, с позиции европейцев), которая воспринимается как дикое, варварское поведение в Японии. В этой связи неизбежно будет затронуто понятие естественности, являющееся одним из ключевых при анализе японского быта и художественной культуры. Но оценивая японскую культуру с позиции естественности, необходимо серьезно оговориться. Японцы любят естественность (как неприукрашенность): ценят красоту необработанного материала, камней и кривых деревьев – форму, которую создала сама природа. Яркое, ясно очерченное кажется им вульгарным и безвкусным, ведь природа не нуждается в украшении. Здесь уместно вспомнить слова Чжуан-цзы: «...не губи естественного искусственным, не губи природного человеческим»^[31], которые фактически стали девизом японской культуры. Таким образом, почитается именно безыскусная простота. Естественность как отход от принятых традиций, сложившегося в веках ритуала, правил этикета – для японца просто недопустима.

Обратившись к японскому искусству, можно увидеть, что за простыми формами скрывается огромный семиотический пласт. Тайна художественной культуры Японии состоит в том, чтобы вслушиваться в несказанное, любоваться невидимым. Превыше всего в искусстве ценится мастерство намека или подтекста, умение уловить прелесть недоговоренности. Нужно быть красноречивым на языке недомолвок, увидеть на картине то, что на ней не изображено. Именно таким путем японцы стремятся проникнуть вглубь вещей.

Казалось бы, устойчивые схемы, на протяжении многих веков существующие в культуре и отражающие миропонимание японцев, должны распространяться и на архитектуру. Следовательно, в ней будет превалировать «закрытость» как одна из ведущих характеристик. Попробуем найти подтверждение этой гипотезе на примере наиболее значимых пространственных образований, двигаясь от крупных и общих к более локальным и частным: город, участок собственных владений, дом, комната. Обнаружим ли мы ожидаемые характеристики?

Средневековые города Западной Европы, на Руси, а также и на Востоке (например, Багдад, Дели, Пекин) были окружены мощными крепостными стенами. Да и собственно городом изначально называлось место, окруженное крепостными укреплениями. К Японии это определение совершенно неприменимо. В средневековых городах Японии не было ни обычая, ни даже самой идеи обороны.

Яркий пример: на протяжении истории своей культуры японцы перенимали практически все китайские достижения. При строительстве новой столицы Японии также решили освоить китайский опыт. Результатом стало копирование столицы Танского Китая – города Лоян. Это было создание точной копии, только уменьшенной в два раза. Японская столица получила название Хэйдзё (VIII в.): город спланирован в виде прямоугольника, вытянутого с севера на юг; девять широких улиц, проходящих с севера на юг, пересекались под прямым углом с такими же девятью улицами, идущими с востока на запад; на севере выстроен императорский дворец. Из всего этого следует, что китайская столица Лоян была скопирована со скрупулезной точностью. Единственное, что не воспроизвели японцы, решили отбросить – это окружающая город мощная крепостная стена. Не было повторено ни одно из тех лоянских сооружений, которые были предназначены для обороны. Вместо крепостной стены, окружающей город, создали своего рода маленькую глинобитную ограду, покрытую черепицей. Функция этой созданной стены могла заключаться только лишь в том, чтобы очертить контуры города и обозначить (зафиксировать для жителей) места входа – выхода.

В последующие времена японские города также не окружались крепостными стенами. Японцы – чуть ли не единственный народ в мире, строивший города без крепостных стен. Это можно было бы объяснить отсутствием военной угрозы, вследствие чего нет необходимости возводить сооружения, предназначенные для обороны от военного нападения. Но такое объяснение было бы неверно, военная угроза все же существовала, как существовали и укрепленные пункты – средневековые замки феодалов – настоящие военные базы. Вокруг замка обязательно с течением времени формировался город. Он так и назывался «замковый город». Но формировался он именно вокруг, а не внутри крепостных укреплений. Из призамковых посадок дзёкамати выросли все города Японии за исключением двух древних столиц – Хэйдзё и Хэйан, которые сформировались вокруг императорского дворца.

Вокруг участка с традиционным японским домом никогда не возводили преграду в виде стены или даже забора. Границу владений обозначала зеленая изгородь. Соответственно, не существовало и калитки для входа, которая может запирается, ограждая владения от незваных гостей и скрывая дом от любопытных глаз и несвоевременных вторжений^[32].

Внутренний объем традиционного дома расчленен с помощью перегородок. Наружные стены (*сёдзи*) и внутренние перегородки (*фусума*) позволяют варьировать размеры и конфигурацию пространства дома. Эти раздвижные рамы, оклеенные бумагой, позволяют более динамично и эффективно координировать различные части здания с окружающей средой. О традиционном японском доме часто говорят: когда в нем раздвигаются все стены, дом представляет собой только пол и потолок. Действительно, традиционный японский дом не имеет четкого периметра здания. Граница дома «очень мягкая» и сливается с окружающим его садом. Дополнительное подтверждение этому находим и в языке. Слово «семья» (*катэй*) состоит из идеограмм «дом» и «двор/сад».

В самом доме, когда раздвигаются внутренние перегородки дома (*фусума*), стираются и границы между комнатами. Четкое определение того, где заканчивается одна комната и начинается другая, как и определение размера комнаты, возможно только благодаря татами. Татами играют роль единицы масштаба. Комнаты в японских домах бывают лишь в три, четыре с половиной, восемь или чаще всего в шесть татами. Всегда прямоугольной формы, татами имеет размер приблизительно 1,8 × 0,9 м^[33]. Поэтому определение масштаба помещения, звучащее как «комната в шесть татами», ни у кого не вызывает дальнейших вопросов и воспринимается как информация о том, что площадь помещения равна примерно 10 м². Интерьер японского жилища кажется еще более открытым благодаря отсутствию какой бы то ни было мебели – вокруг можно увидеть только пустое пространство. «Японский народ освободился от вещей, освободился от зависимости перед вещью. Народ отказался от всяких излишеств, от всяких случайностей. Народ создал свою архитектуру, которая определена бытом неостывшей земли...»^[34].

Казалось бы, все виды пространственных образований не только имеют расплывчатые границы, но и отличаются отсутствием барьеров, т. е., как можно предположить, абсолютно открыты, что противоречит самой сущности культуры Японии. Это не должно вводить в заблуждение. Ведь в то же самое время на каждом рассмотренном уровне существуют свои барьеры, изначально установленные и досконально продуманные. И с помощью таких последовательных барьеров то, что надлежит скрыть, скрывается весьма эффективно, так, что частная жизнь семейства в традиционном японском доме никогда не станет достоянием посторонних любопытных глаз. Разные виды и типы барьеров используются в зависимости от степени важности и сущности пространственного образования.

Традиционно японские города располагались среди естественных барьеров – рек, заливов, гор, которые не только очерчивали границы, но и изолировали городское пространство гораздо лучше любых стен. Вокруг участка с традиционным японским домом всегда находится сад, который

обозначает границы участка. Сад никогда не скрывает японский дом полностью и не выполняет функцию стены. Дом всегда видно, но никогда – целиком. Перед входом в сад невозможно увидеть вход в дом, перед входом в дом невозможно увидеть сидящих на веранде – все это будет последовательно скрыто. То же можно сказать и о самом доме, и о жилых комнатах. Истинное предназначение каждой комнаты никогда не раскроется перед посетителем. Одна и та же комната может стать и кухней, и столовой, т. к. после использования все принадлежности (одежда и утварь) собираются, складываются в ниши, в пол, в шкафчики, а мебель полностью отсутствует. После того, как все закрывается и задвигается, комната вновь оказывается пустой.

Особенности пространственного построения жилого дома не позволят просмотреть весь дом насквозь с какой-то одной точки. Существуют жесткие рамки обзора. Линия видения обязательно прервется, натолкнувшись, к примеру, на расписанную *фусума* или любую другую преграду, непременно установленную для этих целей. Кроме того, в японском доме никогда не сделают анфилады комнат. План традиционной японской жилой архитектуры исключительно зигзагообразный. Движение от комнаты к комнате представляет собой довольно замысловатую траекторию, ведь на пути обязательно встретится довольно большое количество углов, заставляющих сильно отклоняться от прямой линии, постоянно поворачиваться, меняя направление. За этим кроется глубокий смысл: зигзагообразное разворачивание пространства демонстрирует собой наглядный путь человеческого существования. Если говорить о зонах видимости, то из каждой конкретной комнаты можно увидеть только сад и маленький кусочек другой комнаты, что говорит о хорошо продуманных видовых границах всей традиционной японской архитектуры.

Этот прием тщательно продуманных видовых панорам, существующих лишь в строго заданных границах, которые «не допускают» взгляд дальше, чем ему положено, используется также в архитектуре синтоистского храма и домика для чайной церемонии.

Синтоистское святилище всегда окутано глубокой тенью, увидеть его издалека абсолютно невозможно. Строго говоря, вблизи его также рассмотреть не получится. Важнейший религиозный центр страны, самое древнее и великое синтоистское святилище – святилище Исэ – спрятано среди густого леса и скрыто от глаз простых смертных за четырьмя высокими оградами. Из-за оград, да и то не со стороны главного входа, видны только крыши с характерным перекрестьем далеко выступающих концов крайних балок. Главный проем ворот, ведущих внутрь, завешен полотнищем. Ритуал поклонения совершается на пятачке перед внутренними воротами, где задерживаться не принято. Сделавшего существенный взнос на благо святилища проведут за вторую ограду и позволят тем самым немного приблизиться к обители божественной Аматаэрасу. Но дальше не удастся сделать ни шагу. Никому (кроме жрецов) не позволено преступать границы священного места.

В современном японском городе сохранились маленькие синтоистские святилища, уже со всех сторон окруженные застройкой. Проходя по улице, между домами можно увидеть *тори* (П-образные ворота с двумя перекладинами сверху) – неперенный атрибут любого синтоистского святилища, очевидно, что за ними находится сам храм или некий священный объект или сакральное пространство. Аллею, ведущую к синтоистскому храму окаймляют *торо* (китайские каменные фонари, привнесенные буддизмом, а затем вошедшие и в синтоистскую практику), символизирующие небо. В их толстых стенках насквозь прорезаны очертания луны или звезд, из которых в темное время суток на окружающую местность падает тусклый свет. После прохода через *тори* нужно идти по узкой, часто извилистой дорожке или подняться наверх, так, чтобы святилище постепенно отрывалось взгляду. Но открывается именно архитектура святилища, кроме которой опять-таки ничего разглядеть нельзя. Все окутано мраком. И только пройдя через этот сумрачный вход и, наконец, попав внутрь, получится рассмотреть интерьер (но воспринять удастся исключительно общую картину, т. к. яркого света внутри увидеть невозможно – внутри царят только полумрак и тишина, видимо, для того, чтобы общее впечатление не распалось на части). Сумрак, скрывающий лишние детали, ненужные частности, имеет чрезвычайно большое значение в синтоизме. Многие религиозные церемонии совершаются именно ночью.

Подобный принцип зрительной режиссуры и строгая заданность визуальных панорам присутствуют и в создании домика для чайной церемонии. К чайному домику ведет дорожка из каменных плит, которая имеет как будто чисто практическую функцию, обеспечивая твердую чистую поверхность для ходьбы. Но это не единственное и уж тем более не главное ее предназначение. На этой извилистой дорожке каменные плиты лежат настолько нерегулярно, что если не рассчитывать каждый шаг, можно споткнуться и упасть. Поскольку идущему необходимо все время смотреть под ноги, изменения в направлении его взгляда получают особую важность. Мастерская режиссура ощущается сразу: неравномерность в расположении камней чередуется с идеально ровной их кладкой, то заставляя входящего непрерывно смотреть под ноги, то позволяя ему поднять голову и насладиться прекрасным видом. Способ расположения плит дорожки должен подчеркнуть изменения в ландшафте. Плиты – это не только форма замощения, но и путеводный пунктир для зрителя. Раскрывается вид то на каменные фонари, то на кипарисы, то на камни, поросшие мхом. И только в самую последнюю очередь – на сам домик. Кроме затемнения внутреннего пространства этой небольшой комнаты, существует еще дополнительная преграда – сам вход. Попасть в чайный домик можно только через узкий и низкий вход, равный примерно 60 x 60 см. Такое уменьшение входа имеет глубокий философский смысл: каждый, кто хочет приобщиться к высокому искусству чайной церемонии, независимо от ранга и чина, должен, входя, непременно согнуться, потому что здесь все равны. Тесный вход выполнял еще одну немаловажную функцию – не давал возможности аристократам из военного сословия войти внутрь вооруженными – длинные мечи приходилось оставлять за порогом. Символика проста: ничто

постороннее не должно обременять сознание, созерцание прекрасного поможет настроиться на чайную церемонию, сосредоточиться (т. е. достичь состояния, которое считается главным законом действия).

Попробуем подытожить. В Японии с древности существует четкая иерархия пространства, иерархия места, следствием чего являются и его закрытость, и степень его доступности. Чем большую ценность (сакральность) представляет собой объект, тем больше он «закутан», скрыт, а иногда и вовсе недоступен. В жилой архитектуре кого-то пропустят только на территорию галереи – и именно там будут принимать гостя и угощать его чаем. Более близкий хозяевам человек войдет дальше, вглубь дома. Для приема особых гостей предусмотрены задние покои, т. е. расположенные в самой глубине дома. Но даже при этом личные комнаты хозяев останутся закрыты для гостей (если не для обозрения, то для восприятия – ведь при абсолютной пустоте они похожи друг на друга, безлики). Следовательно, вторгнуться в частную жизнь владельца практически невозможно. В сакральной архитектуре скрытый от глаз синтоистский храм не раскроется раньше, чем в него войдет посетитель. Крупнейшие и важнейшие святилища не только «спрятаны» лучше остальных, но и войти внутрь человеку совершенно невозможно (следовательно, они не раскроются перед ним никогда).

Важность потаенного, глубинного подчеркивается в стране на протяжении тысячелетий. Достаточно вспомнить емкое понятие «оку», которое переводится с японского как глубина, или пространство, скрытое от всех. По замечанию знаменитого архитектора Фумихико Маки, характерной чертой организации японского пространства является множество «пространственных складок»^[35]. При грамотном подходе ощущение глубины и значительности расстояния можно создать даже в ограниченном пространстве.

Ограждать самые значимые архитектурные объекты японцы научились, не прибегая к возведению физических границ. Японский архитектор, теоретик архитектуры К. Яги называет этот прием «глубоким пространственным перерывом»^[36], который создается вокруг архитектурного сооружения. Но, возможно, вокруг объекта организуется особое пространство, многократно более насыщенное (своими функциями и смыслами). В основе функций, выполнение которых должно взять на себя это пространство, лежит подготовка желающего проникнуть в самую важную часть объекта. Для этого используют различные приемы: удлинение пространства (прежде всего, чтобы высвободить время, которого должно хватить для создания соответствующего настроения, сосредоточения); запутывание пространства (чтобы проинформировать посетителя относительно существующей иерархии места); высвобождение пространства (создание незаполненного пространства, пространства как такового, которое ценно само по себе, – для получения столь важной для японца смысловой паузы, являющейся ключевой при переходе к чему-то новому: разговору, впечатлениям, эмоциям и т. д.).

В Японии не любят прямолинейность, а используют завуалированность, которая считается гораздо действеннее «сказанного в лоб». Перенесенный на архитектуру, этот прием также показал свою жизнеспособность и эффективность.

Прозрачность

Мировая тенденция второй половины XX в. выводит в ряд передовых категорию «прозрачности» как воплощение «неясного» и «невыразимого» в архитектурном произведении^[37]. Такие характеристики архитектуры, как бестелесность, размытость, отсутствие четких контуров, все более явно и ярко проявляют себя в последние десятилетия. Реакцией на передовой мировой опыт стало появление «прозрачной архитектуры» и в Японии. К концу XX в. «прозрачность» становится уже одной из ведущих характеристик современной японской архитектуры. Однако в отличие от европейского стремления передать с помощью прозрачной архитектуры «неясное» и «эфемерное», содержательные границы понятия «прозрачность» в Японии совершенно иные. Попробуем их определить.

Японский язык отличается уникальной способностью достаточно образно передавать содержание того или иного понятия. Всю его глубину, а также восприятие определенного понятия в истории культуры можно постичь благодаря смысловым характеристикам иероглифов, которые были отобраны для его обозначения. Понятие «прозрачность» в Японии, «*томэйсэй*», имеет емкое содержание и состоит из трех иероглифов, значение которых ярко и точно передает все оттенки его смысла. Таким образом, получившееся содержательное поле включает в себя иероглифы «тору» (просвечивать), «мэй» (ясный, радостный) и «сэй» (природа, естество, существование, жизнь), которые и создают необходимые для понимания грани смысла. Прежде всего, важно отметить очевидное стремление японцев связать категорию «прозрачность» с изначальным бытием, сделать ее исходной характеристикой всего сущего.

«Прозрачная архитектура» отрицает саму идею сооружения как границы или барьера. Как на понятийном, так и на визуальном уровне в архитектурном произведении подчеркивается это отрицание. При проектировании виллы «Вода/стекло» (Кэнго Кума, 1995 г. – См. вкл.: илл.32), архитектор старался снять разграничения между интерьером и окружающей средой, сделав их максимально прозрачными. По убеждению мастера, «проницаемость – это ведущая характеристика японской архитектуры»^[38]. Кума в своем творчестве экспериментирует с разными материалами, чтобы раскрыть новые виды и свойства прозрачности. Стекло в этих экспериментах уверенно заняло свое лидирующее место. Вилла «Вода/стекло» стала воплощением идеи абсолютной прозрачности. Вилла создавалась как гостевой дом крупной компании, а для ее расположения был отведен участок с прекрасным видом на океан в Атами. Главный зал, расположенный на третьем этаже виллы, состоит из стеклянных стен, практически незаметных глазу, и как будто растворяется в окружающем пространстве. К. Кума создал иллюзию

парения сооружения между небом и землей. Он играет, даже манипулирует водой и светом. Его производство основано на изменчивых бликах света на воде, на взаимоотношении этих двух стихий, архитектура же представляет тонкую грань между ними.

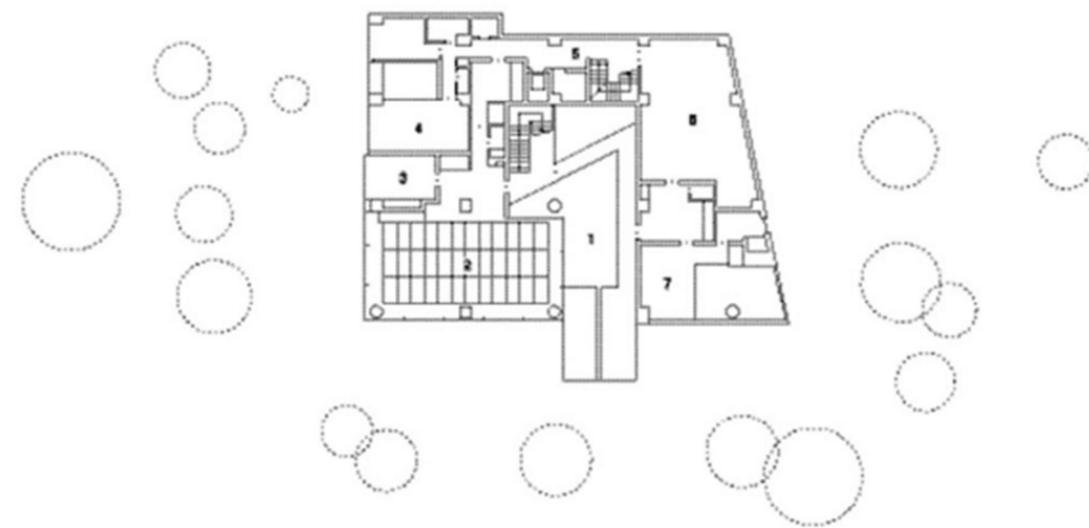
Тема прозрачности в архитектуре Японии стала особенно актуальна в связи с желанием включить в производство природные компоненты – воду, ветер, облака. Инсталляция архитектурной фирмы Tetsuo Kondo Architects позволяет посетителям Музея современного искусства в Токио подняться выше облаков, за что и получила название Cloudscapes (См. вкл.: илл.33). Внутри большого прозрачного куба с помощью специально созданного температурного режима и влажности воздуха сформировано «облако». Авторы придумали уникальную трехслойную конструкцию, которая обеспечивает поступление прохладного и сухого воздуха на нижнем слое, теплого и влажного – в средней части, жаркого и сухого – под потолком. Теплый и влажный воздух образует облако, «висящее» как раз по центру куба. Лестница, ведущая от основания куба к вершине, позволяет любому желающему подняться к облакам, пройти сквозь них и даже оказаться над облаками. Этим, видимо, была создана имитация горного восхождения, при котором через облака приходится проходить многократно.



Site plan 1/2,500



Floor plan 2F 1/400



Floor plan 1F 1/400



Floor plan 3F 1/400

К. Кума. Вилла «Вода/стекло» (1995 г.). Ситуационный и поэтажные планы

Воплощением идеи открытости, по замыслу Тойо Ито, должна была стать библиотека токийского университета искусств Тама (См. вкл.: илл.34, 35), признанная одним из лучших произведений архитектора. Она стала результатом эксперимента архитектора с формой, разнообразными материалами и методами компьютерного моделирования, который, по мнению многих критиков, стал настоящей творческой удачей мастера. В проекте библиотеки Тойо Ито обратился к европейской античной архитектуре, создавая для студентов свой храм знаний. Здание, собранное из воздушных арок, очень напоминает постройки Римской империи, рождая в студентах чувство величия и гордости в стремлении получить новые знания. Перед проектированием здания библиотеки архитектор изучил предложенные условия и поставил перед собой ряд дополнительных задач. Например, выяснилось, что университетское кафе было единственным существующим к тому времени местом, которое использовалось всеми студентами и преподавателями со всех курсов и дисциплин. Другого такого пространства во всем университете не было. Поэтому первым желанием архитектора стало создать общественное пространство, подчеркнув его открытость для всех.

При разработке проекта библиотеки архитектор решил привлечь больше внимания к структуре здания и отдельным его деталям. В основе постройки простой, слегка суженный с двух сторон четырехугольник с

необычной системой арок внутри. Их форма способствует эффективному распределению нагрузки, выступая своеобразной диафрагмой жесткости здания. Тойо Ито отказался от использования легких, традиционных для Японии материалов, таких как дерево и бумага, считая, что замена их на бетон и металл не лишит здание изящества. Более того, многослойная конструкция из крепкого каркаса и монолитного железобетона составила основу сейсмостойкости здания. Благодаря огромным оконным пролетам на фасадах здания взор свободно проникает сквозь все здание, органично дополняящее пейзаж парка. При выборе места расположения постройки архитектор руководствовался нехитрым желанием привлечь как можно большее число студентов в читальные залы, поэтому новое здание библиотеки появилось на площадке между автобусной остановкой и входом в университет. Первый этаж библиотеки вмещает в себя кафе, помещения для студентов и временный театр. На втором – все необходимое для интеллектуальной деятельности – информационные панели, удобные изогнутые столы, компьютерная и копировальная техника.

Аскетичные интерьеры библиотеки лишены какого бы то ни было орнамента, даже количество мебели в залах сведено к минимуму. В результате полупустые залы выглядят еще более масштабными. Из-за высоких сводчатых потолков интерьер университетской библиотеки напоминает скорее средневековые европейские соборы, что, видимо, должно помочь созданию благоговейной тишины как главного условия плодотворной учебы. Ассоциации с храмовым интерьером продолжаются благодаря пространственному разнообразию, которое раскрывается при прохождении через различные по ширине и высоте арки. Они выполнены из стальных пластин, покрытых бетоном. В плане эти арки расположены вдоль изогнутых линий, пересекающихся в нескольких точках. С помощью этих пересечений удалось сохранить стройные опоры, которые надежно поддерживают тяжелые своды. Пролеты арок варьируются от 1,8 до 16 м. Особым достижением архитектора стало создание удивительного по характеру внутреннего пространства, где арки создают множественные, и всякий раз, эффектные перспективы. При движении по залам библиотеки ощущается смена высоты пола и потолка, ширины и порядка арок, а сам интерьер неожиданно трансформируется от красивой аркады, залитой естественным светом, до прохладного туннеля, в котором царит полутьма.

Ключевым элементом постройки стала широкая открытая галерея на первом этаже, которая, казалось бы, должна выполнять исключительно утилитарную функцию магистрали для людей, идущих в университет и не имеющих намерения заглянуть в залы библиотеки. Однако прозрачность и открытость постройки, доступность разных зон необычного интерьера даже случайному взгляду, затягивает посетителей внутрь здания, в интерьер, приглашая задержаться в этом удивительном, грамотно организованном пространстве.

В 2010 г. в Токио появился уникальный жилой дом NA (архитектурное бюро Sou Fujimoto Architects – См. вкл.: илл.36–38), который рушит все представления как о доме в целом, так и о личном пространстве в частности. По традиционным европейским представлениям, дом должен играть роль защиты – защиты от проникновения, защиты от негативных внешних факторов, защиты от взгляда любопытных людей и т. д. Дом, который является полностью прозрачным, совершенно не подходит под сложившиеся представления, поэтому он стал смелым экспериментом как в области создания жилого пространства, так и с точки зрения проживания в нем. Прозрачное здание находится в небольшом переулке оживленной части города. Дом площадью 85 м² разделен на 21 секцию, каждая из которых занимает площадь от 1,95 до 7,5 м². Стены дома абсолютно прозрачны. Каждый, кто находится внутри, виден со всех сторон, и укрыться от любопытных глаз просто невозможно. Внутренне пространство расположено на разных уровнях, соединенных между собой системой лестниц и площадок. Для обеспечения хозяевам приватности были установлены специальные занавеси, которые закрываются на ночь во время сна. Весь дом, как снаружи, так и внутри, совершенно белый. Напольные покрытия, лестницы, а также книжные шкафы и остальная немногочисленная мебель этого дома сделаны из массива березы. Внешняя белая структура стальной конструкции также напоминает дерево. Таково сосуществование между городом и архитектурой, домом и человеком, которое, по мнению авторов, должно быть наполнено взаимодействием, лишенным штампов современной цивилизации. Достаточно вспомнить, что для традиционных жилых домов Японии характерно отсутствие жестких границ. Барьеры японского дома достаточно условны, а когда внешние и внутренние перегородки (*сёдзи* и *фусума*) и вовсе раздвигаются, все внутреннее пространство начинает просматриваться насквозь.

Свойство «прозрачности» позволяет избавиться постройку от ее замкнутости. Необходимый эффект достигается, в том числе, и с помощью раскрытия панорамных видов из дома. Важно то, что для японцев первостепенное значение имеют именно виды, а не полнота обзора, открывающегося из окон. Наличие панорамного вида оказывает положительное психологическое воздействие. Этот аспект созерцательности в полной мере соответствует традиции дзэн-буддизма. Именно на его основе строится раскрытие дома вовне, его «взаимодействие» с окружающей средой. Расширение пространства определенно можно считать одной из самых ярких и красноречивых находок Андо. На этом принципе базируется, например, главная особенность знаменитых домов «4 x 4», возведенных Т. Андо в Кобэ (См. вкл.: илл.39–41). При общей площади каждого дома 84 м², площадь его основания составляет 23 м², такие же размеры имеет и основная жилая площадь (четвертый этаж каждого дома). Первый дом 4 x 4 Андо закончил в 2003 г., но тут же нашелся клиент, уговоривший архитектора выстроить такой же дом и для него. Андо согласился при условии, что второй дом будет стоять рядом с первым. Это позволит сделать обе постройки композиционно взаимодополняющими, а также вместо двух отдельно стоящих разрозненных сооружений получить единое органичное целое, организующее свой микромир.

Обе постройки, являясь зеркальным отображением друг друга, объединены не только общей функцией, но и общей символикой, единым смысловым наполнением, что достигается также едиными художественными приемами. Здесь уместно вспомнить стихотворение дзэн-буддийского монаха XV в.:

Нет в приюте моем
Ни опорных столбов, ни кровли,
Ни окон, ни дверей –
под дождем мой дом не промокнет
и от ветра не покачается...»

*(Иккю Содзюн (1394–1481).
Пер. Александра Долина)*

Оба здания, по форме представляющие собой башню, своим видом подтверждают, насколько может быть выразительным с архитектурной точки зрения маленькое сооружение. Взглянув на каждое из них, сразу хочется подняться на верхний этаж, чтобы полюбоваться открывающимся оттуда видом. Верхний, четвертый этаж в виде большого куба, выдающийся, как бы вырастающий из нижних трех этажей сооружения, запроектирован с целиком застекленной стеной для того, чтобы любоваться великолепным видом на Внутреннее Японское море. Андо называл свои постройки «воротами, открывающимися к морю»^[39]. Но кроме красивого вида, за этим кроется еще и глубокий смысл. Из этих окон также открывается вид на мост Акаси Кайко и остров Авадзи, который стал эпицентром большого землетрясения 1995 г., опустошившего Кобэ. Оба дома стоят на береговой линии, всего в четырех километрах от острова Авадзи. Огромные, во всю стену окна – это еще и свидетельство неугасаемой памяти об этом землетрясении и его жертвах и заказчика, и архитектора.

Ярким примером того, какой образной выразительности может достичь прозрачная архитектура, стало здание музея современного искусства в Форт-Уорте (2002 г. – См. вкл.: илл.42–44), состоящее из простых геометрических объемов. Пять полностью остекленных корпусов музея расположены у водоема так, что возникает иллюзия плывущих по воде построек. Включение воды в архитектуру – один из излюбленных приемов Андо. Использование таких свойств водной стихии, как постоянное изменение и преобразование под воздействием ветра, солнца, дождя и снега, автор считает безусловным дополнением своих проектов. Нельзя забывать также и о способности воды к отражению. Построенный из бетона, стекла и металла музей полностью отражается в водной глади. Окружающие музей изрезанные берега пруда и холмистый ландшафт так красивы, что, по замыслу автора, становятся полноправными экспонатами музея, привнося в процесс осмотра экспозиций элемент медитативной созерцательности. Крыши корпусов музея имеют сильный вынос, не позволяя прямым солнечным лучам проникать в интерьер. Этот элемент традиционного японского дома, окруженного крытой галереей для затенения внутреннего пространства, был привнесен в современную постройку для создания мягкого, рассеянного света в залах музея. Выступающие бетонные блоки поддерживают Y-образные колонны, ставшие символом музея и узнаваемые во всем мире.

Апофеозом экспериментов с прозрачностью в архитектуре стал «Дом с занавесом» Сигэру Бана (1995 г. – См. вкл.: илл.45), проект которого получил широкий резонанс в прессе. Здание необходимо было расположить на маленьком участке токийского района с высокой плотностью застройки. Трехэтажное сооружение поднято над землей на тонких колоннах, прорезающих все этажи насквозь. Каждый этаж имеет сплошное раздвижное остекление. Характерной деталью постройки являются сильно выступающие перекрытия первого и третьего этажа, образующие масштабную галерею, которая традиционно являлась обязательным (даже ключевым) элементом японского дома. Весь интерьер необычного дома Бана, таким образом, абсолютно прозрачен и открыт для постороннего взгляда. Единственным, хоть и достаточно условным, барьером жилого дома является занавес: веранда двух верхних этажей имеет легкий белый занавес, который может быть задвинут, закрыв жилое пространство по периметру.

Чрезвычайно смелой чертой «Дома с занавесом», благодаря которой он и получил мировую известность, является его открытость. «Открытость, – по словам Бана, – это отсутствие жесткой структуры. Открытость дает возможность менять пространство»^[40]. Именно в этом кроется исторически воспитанное культурой Японии восприятие пространства. Таким образом, прозрачность в архитектуре может использоваться как визуальный эффект, а может быть структурной, т. е. стены и перегородки могут раздвигаться и переставляться, меняя конфигурацию пространства.

Одной из ведущих характеристик прозрачной архитектуры в Японии стало успешное привлечение природных компонентов для создания гармоничного единства с ней – зелени, воды, воздуха. Природная стихия, имеющая, казалось бы, более тесную связь с прозрачным произведением архитектуры, – воздух. Японские интерьеры отличаются особым наполнением пространства: они, как правило, пустые. По представлениям японцев, пустое пространство наполнено смыслом и многоплановой символикой. В японском искусстве пустота всегда содержательна и обладает способностью влиять на эмоции и чувства зрителей. Следствием таких религиозных представлений явилось то, что пустота стала одним из важнейших содержательных моментов в искусстве. Прозрачные границы пустого пространства подчеркивают и многократно усиливают этот эффект.

Большинство своих проектов Тойо Ито посвятил жизни людей в мегаполисе. Для реализации своих идей он активно использовал все современные достижения технического прогресса, создавая комфортные жилые дома для горожан. Несколько десятилетий он занимался только проектами частных

домов, пока всемирная известность не пришла к нему после открытия в 2001 г. Медиатеки в городе Сэндай (См. вкл.: илл.46, 47).

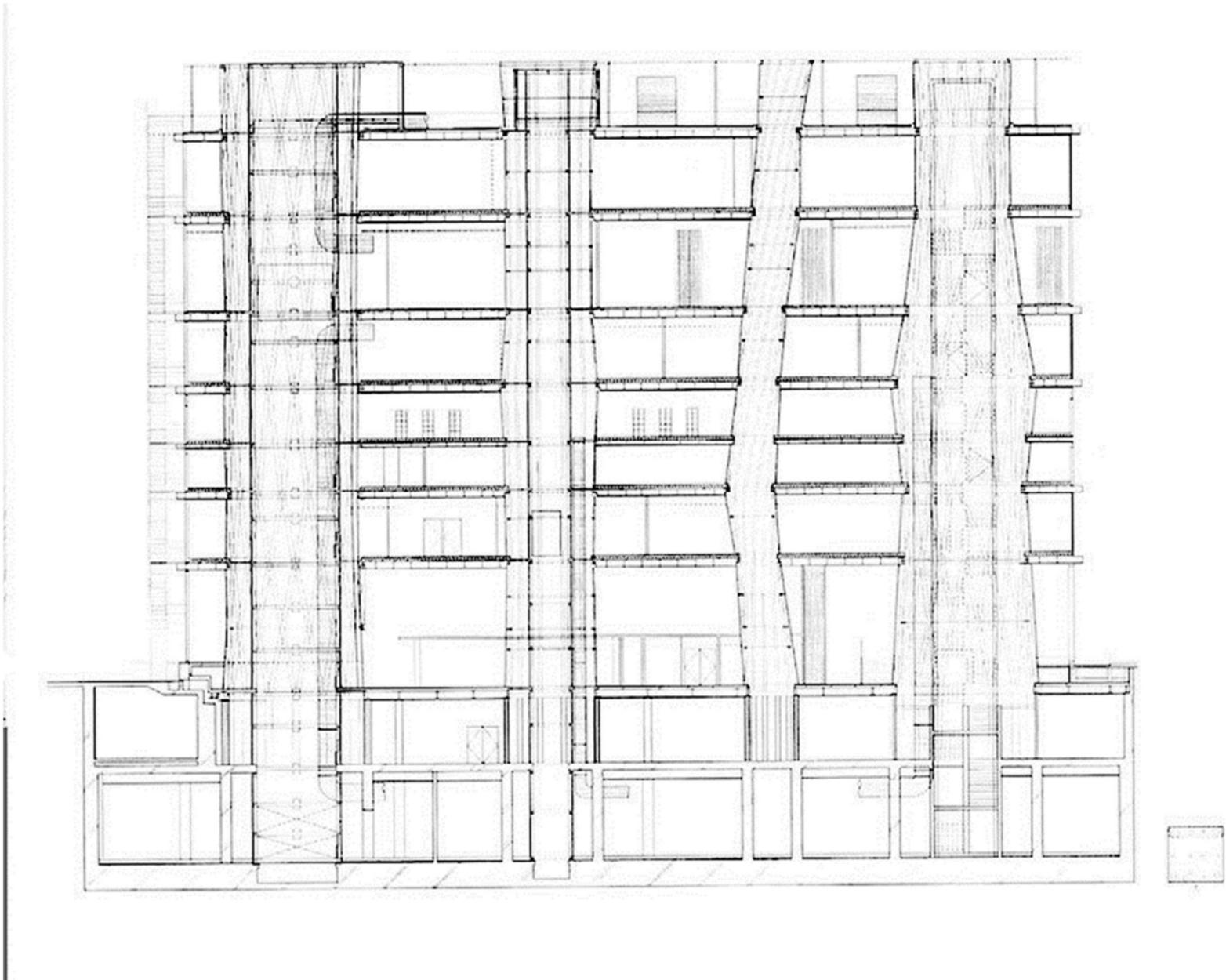
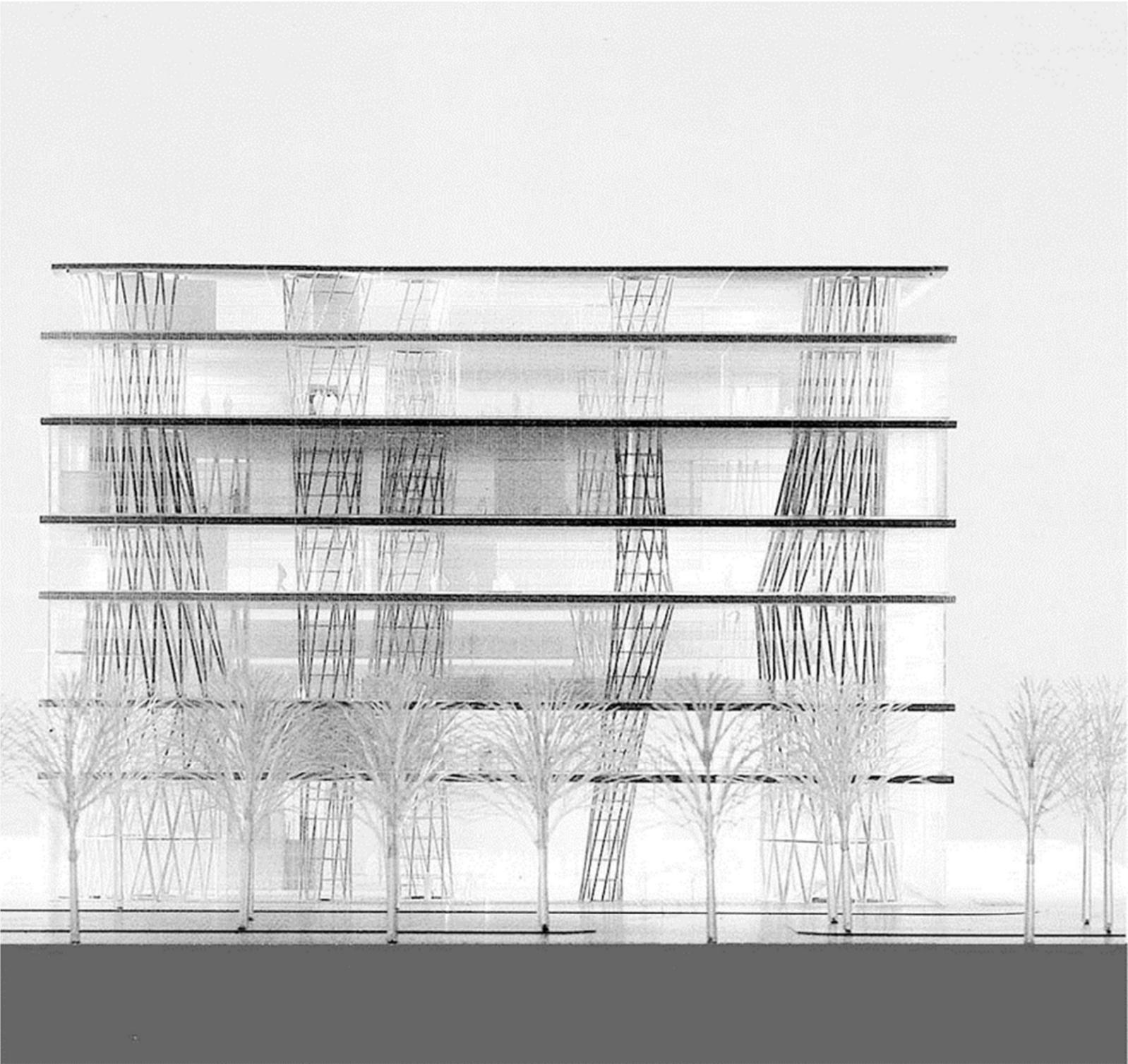
Региональный центр Сэндай расположен в 300 км к северу от Токио. Город был полностью разрушен во время Второй мировой войны и фактически отстроен заново. В 1995 г. новый мэр города решил, что символизировать богатый современный Сэндай должны не руины замка XVII в., а современный центр искусств. Миссия нового центра должна была заключаться в устранении всех барьеров между обществом и знаниями, и Тойо Ито блестяще справился с этой задачей архитектурными средствами. Конкурс на проектирование здания Медиатеки был огромный. Работа Тойо Ито должна была стать лучшей среди 235 других участников. Жюри громкого конкурса возглавил знаменитый Арата Исодзаки, высоко оценивший предложенное Ито креативное решение. Проект архитектурной мастерской Тойо Ито превзошел конкурентов не только по концептуальной проработке идеи, но и по технической составляющей проекта, предполагающей появление энергоэффективной медиапостройки. Перед архитекторами стояла задача создать полифункциональный комплекс, который заменит собой традиционную библиотеку и будет включать еще визуальный медиацентр, картинную галерею, информационный центр для людей с дефектами зрения и слуха.

Работа над Медиатекой в Сэндай – это фактически создание новой концепции архитектуры, продиктованное необходимостью идти в ногу со временем. Произведение Тойо Ито стало своеобразным памятником электронной эпохи, воротами в виртуальную реальность.

В конце XX в. началась новая эра архитектуры – дигитальная архитектура. Мастера первой величины чутко отреагировали на новые веяния электронной эпохи. К архитектуре стали предъявляться требования функционировать в неразрывной связи с информацией, быть медиаоболочкой. Для Тойо Ито смелый эксперимент с проектом здания Медиатеки стал во многом ответом на вызов нового времени. Геометрия постройки очень проста – стеклянный куб, легкость и прозрачность конструкции которого достигаются за счет оболочки из двойного остекления и отсутствия внутренних перегородок.

Здание возведено на участке 50 x 50 м и, имея высоту 36,5 м, состоит из 7 этажей. Структуру объекта определяют три основных элемента: платформы, трубы и оболочки. Шесть квадратных панелей образуют этажи здания и являются главными площадками (платформами) комплекса, где с помощью диаграмм сделана попытка выразить различные способы взаимодействия между людьми, которые могут варьироваться в зависимости от типа используемых ими медиа. Платформы нанизаны на 13 колонн, созданных объединенными между собой трубами. Прямых колонн только пять. Они одновременно являются и опорами, и шахтами лифтов. Четыре колонны расположены в углах здания и служат основным средством поддержки и фиксации. Остальные колонны изгибаются, меняя свое направление и диаметр от одного этажа к другому.

Оболочку сам архитектор называет кожей, ведь обращенный на главную улицу фасад дышит, как человеческая кожа. Летом открывающиеся механизмы, размещенные на самом верхнем и втором снизу подземном уровне, используются для генерации восходящего воздушного потока внутри двойной оболочки. Этот поток охлаждает поверхность стены, снижая потребность в дополнительном кондиционировании воздуха. Воздух, поступающий по трубам, мягко и плавно распределяется по всем доступным этажам – с помощью специальных воздухопроводов, проложенных в двухслойных полах и функционирующих как приточная вентиляция. Такая система вызывает ощущение уюта, противостоящего «гигантизму» площадок. Зимой механизмы закрыты, так что двойная оболочка служит хорошим утеплителем: благодаря изолированной воздушной прослойке снижается необходимость дополнительного обогрева помещений.



С наступлением темноты оболочка здания практически полностью «растворяется» в пространстве, обнажая 6 квадратных панелей-площадей и 13 вертикальных элементов, напоминающих растущие сквозь здание деревья. Деревья, причудливо изгибаясь, пересекают площадки, что делает конструкцию похожей на гигантскую инсталляцию. Оболочку из двойного остекления украшают ряды нанесенных на нее шашечек – «пикселей», придавая фасаду «компьютерный» вид. С помощью таких, казалось бы, простых элементов – площадок, труб и оболочки, Медиатека превратилась в пространство, в котором, по словам самого архитектора, «виртуальное и связанное с природой первичное тело интегрированы».

Архитектор называет Медиатеку Сэндай одним из самых ярких моментов в его карьере. В атласе архитектуры «Phaidon» Тойо Ито поясняет замысел своего выдающегося произведения: «Медиатека отличается от обычных общественных зданий во многих отношениях. В здании, в котором общепределяющими функциями являются библиотека и картинная галерея, администрация активно пытается стереть границы между различными программами, убрать жесткие барьеры между различными типами медиаматериалов и тем самым создает образ современного взаимоотношения культурных направлений. Эта открытость является прямым результатом простой структуры здания. Количество стен на каждом этаже было сведено к минимуму, позволяя любой из функций свободно распространяться по пространству всего этажа между стальными опорами».

Каждая труба эффективно выполняет функцию световода. Натуральный свет поступает в здание с помощью оптического механизма, светоприемника, который размещен на крыше и перенаправляется вниз с помощью оптических отражателей, расположенных внутри труб. Свет распространяется на каждый этаж с помощью системы призм и линз. Искусственное освещение также создается в трубах. Дневной и искусственный свет смешиваются, чтобы усилить яркость и уровень освещенности. Днем создается среда, в которой сосуществуют обильный природный и искусственный свет.

Медиатека объединяет всех последователей философии «образования в течение всей жизни». На первом этаже Медиатеки расположены кафе, книжный магазин и зал, в котором проводятся лекции, концерты, круглые столы. Стены первого этажа могут складываться в гармошку, чтобы внутреннее пространство в хорошую погоду стало сквозной частью улицы. Второй этаж отдан под детскую библиотеку, библиотеку мультимедиа и административную зону, которая отделена от остального пространства лишь криволинейным в плане подвижным занавесом из металлической сетки.

Третий и четвертый этажи – это городская библиотека http://www.smt.city.sendai.jp/en/smt/facilities/f3_4/ и читальные залы. Пятый и шестой этажи занимают выставочные залы. Пространство на этих уровнях организуют подвижные стены на колесиках, которые могут быть подогнаны индивидуально под каждую экспозицию. На седьмом этаже расположены кинотеатр, конференц-залы и шесть монтажных студий, куда, предварительно записавшись, могут приходить все желающие и работать над собственными проектами: создавать и монтировать аудио- и видеоматериалы. В этих же студиях устраиваются мастер-классы и семинары, а в зале кинотеатра проводятся лекции и показы. Для отдела информации и детской библиотеки на втором этаже К. Сэдзима создал монохромную композицию из белой плитки, хромированных коробов, черных стен, усеянных серебряными блестками, и серых пластиковых диванов, по форме напоминающих листья клевера. Эксклюзивная дизайнерская мебель Медиатеки – кресла, диваны, стулья – имеет необычные формы, отличающиеся плавными, сглаживающими углы линиями. Медиатека, по словам самого архитектора, создавалась как прозрачная оболочка для информации. Построенное здание стало символом города Сэндай и остается самым знаменитым воплощенным проектом Тойо Ито.

Таким образом, обнаруживаются кардинальные различия в содержании понятия «прозрачность» в европейском сознании и в Японии. Если европейский менталитет ассоциирует «прозрачность» с иллюзорностью и эфемерностью, и именно такие качества закладываются в образ современной архитектуры Запада, то в Японии «прозрачность» воспринимается как ясность, точность, недвусмысленность, поэтому «прозрачная архитектура» получает целый спектр приемов, художественных и образно-знаковых, которые наделяют архитектуру новым качеством.

Скайлайн

Высокая сейсмическая активность Японии не стала препятствием для возведения в стране высотных построек даже в Средневековье. После прихода в страну буддизма (VII в.), в стране начали сооружать пагоды – первые высотные деревянные постройки древности. За всю историю Японии не зафиксировано ни одного случая разрушения пагоды от землетрясения. Даже из современной истории можно привести достаточно яркий пример: во время уже упоминавшегося землетрясения Авадзи 1995 г. в районе Кобэ было разрушено множество современных высоких зданий, но ни одна из 13 находившихся поблизости трехъярусных пагод не была повреждена.

Хотя трех- и пятиярусные пагоды Японии достигали значительной высоты, их нельзя считать высотными башнями в полном смысле этого слова, учитывая, прежде всего, их функциональное

предназначение. На высокие башни средневековой Европы можно было подняться и обозреть окружающие красоты. Японские пагоды никогда не служили для осмотра окрестностей и не были для этого предназначены. Скорее, они сами были объектом поклонения и символическим хранилищем священных предметов. Другими словами, пагоды строились только для того, чтобы смотреть на них, а не с них. Конечно, в истории Японии известны высокие сооружения, с которых можно было обозреть окрестности. Например, знаменитые павильоны Кинкакудзи (Золотой павильон) и Гинкакудзи (Серебряный павильон), ворота Санмон храма Тофукудзи, некоторые парковые постройки в два либо в три этажа, служившие для любования садом с удачно выбранной высокой точки.

Первыми по-настоящему высотными сооружениями с функциями обзорной вышки стали главные башни замков. «Они в прямом и переносном смысле открыли совершенно новые перспективы: в самом деле, тогда же появились первые изображения городов с высоты птичьего полета»^[41]. К середине XVI в. (время наивысшего расцвета замкового строительства в Японии) уже дала о себе знать основополагающая задача – военный контроль обширных территорий. Центром замка является главная башня – *тэнсюкаку*, его самая высокая и наиболее красивая постройка. Она строилась из камня в несколько этажей и во время военных действий служила последней линией обороны. Кроме того, в задачу замков входила и представительская функция – демонстрировать мощь и силу своего владельца. Замки возводили для себя сёгуны, постоянно воевавшие друг с другом. Император же жил в деревянном дворце.

Современная антисейсмическая архитектура

Запоздалое, по сравнению с Америкой и некоторыми европейскими странами, и даже с Россией, начало возведения в Японии высотных зданий объясняется прежде всего тем, что эта страна по праву считается одной из самых сейсмоопасных областей нашей планеты^[42], так что частые извержения вулкана, как правило, сопровождаемые сильными землетрясениями, опустошающие пожары и другие стихийные бедствия на протяжении многих веков повреждали и совершенно разрушали десятки, а иногда и сотни тысяч сооружений в этой стране.

Начиная с 1600 г. на Японских островах зафиксировано более 70 разрушительных землетрясений^[43]. Наиболее сильными из них были землетрясения 1855, 1923, 1964, 1995, 2011 гг. По данным современных японских специалистов, учитывающих микроколебания почвы, которые человеком не ощущаются и фиксируются только с помощью специальной аппаратуры, землетрясения происходят в стране с частотой один раз в пять минут^[44].

Подвержена природным катаклизмам Япония была всегда: землетрясения, тайфуны, цунами, постоянно повторяясь, заставляли непрерывно думать над разработкой все новых и новых, более совершенных мер, ведущих как минимум к более быстрому восстановлению последствий очередной катастрофы, а максимум – также и к снижению вероятных разрушений в будущем. Часто невозможно точно предсказать землетрясение, но возможно уменьшить ущерб, который оно причинит. Предотвращение разрушений, связанных со стихийными бедствиями, всегда было для Японии приоритетным.

30 сентября 1918 г. в Токио ворвался один из самых сильных в истории тайфунов^[45]. Дома в жилых кварталах разваливались и падали друг на друга под напором трехметровых волн, хлынувших на улицы. Даже такие крепкие здания, как гостиница «Сэйэкэн» и пивоварня «Эбису», рухнули под напором ветра и воды. Окна в некоторых домах взорвались, что бывает лишь при налете торнадо.

Еще с древних времен в Японии уделяли повышенное внимание быстрому восстановлению последствий природных катастроф. Как известно, традиционные дома средневековой Японии представляли собой достаточно легкую деревянную конструкцию. В чрезвычайной ситуации жителям проще выбраться из-под обломков легкого дома. Кроме того, японские дома можно было очень быстро восстановить, ведь они строились из заранее заготовленных стандартных элементов. К тому же при постройке традиционных жилых домов японцы использовали специальные соединения, которые делали деревянные конструкции подвижными и стойкими к колебанию почвы. То есть секрет заключался не в жесткости, а, наоборот, в подвижности конструкций. При строительстве зданий на каменном фундаменте для защиты построек от землетрясений их деревянные части оставляли обособленными от каменного фундамента, т. е. деревянная конструкция покоилась на своем основании, но не была с ним никак связана. В средневековой Японии ряды каменной кладки редко делались горизонтальными (как, например, в Китае). В продольном разрезе кладка представляет собой кривую, обращенную вогнутой стороной к земле. Форма такого рода также считалась гарантией самых минимальных разрушений во время землетрясений^[46].

При проектировании современных высотных зданий Японии прежде всего учитывают, что их конструкция должна отличаться гибкостью и способностью раскачиваться, что необходимо для нейтрализации сейсмических воздействий. Устойчивость всего сооружения во многом зависит от его фундамента. Конструкция, в основе которой находятся толстые слоистые резиновые подушки с вязкостными демпферами, позволяет добиться поглощения сейсмических эффектов в верхней части конструкции более чем наполовину. Для стоек, перекладин, стен и других элементов конструкции используется демпфирующий механизм с блокировкой несущих конструкций^[47]. На крышу помещаются частично заполненные резервуары с водой, чтобы перетекающая во время землетрясений вода гасила сейсмические воздействия.

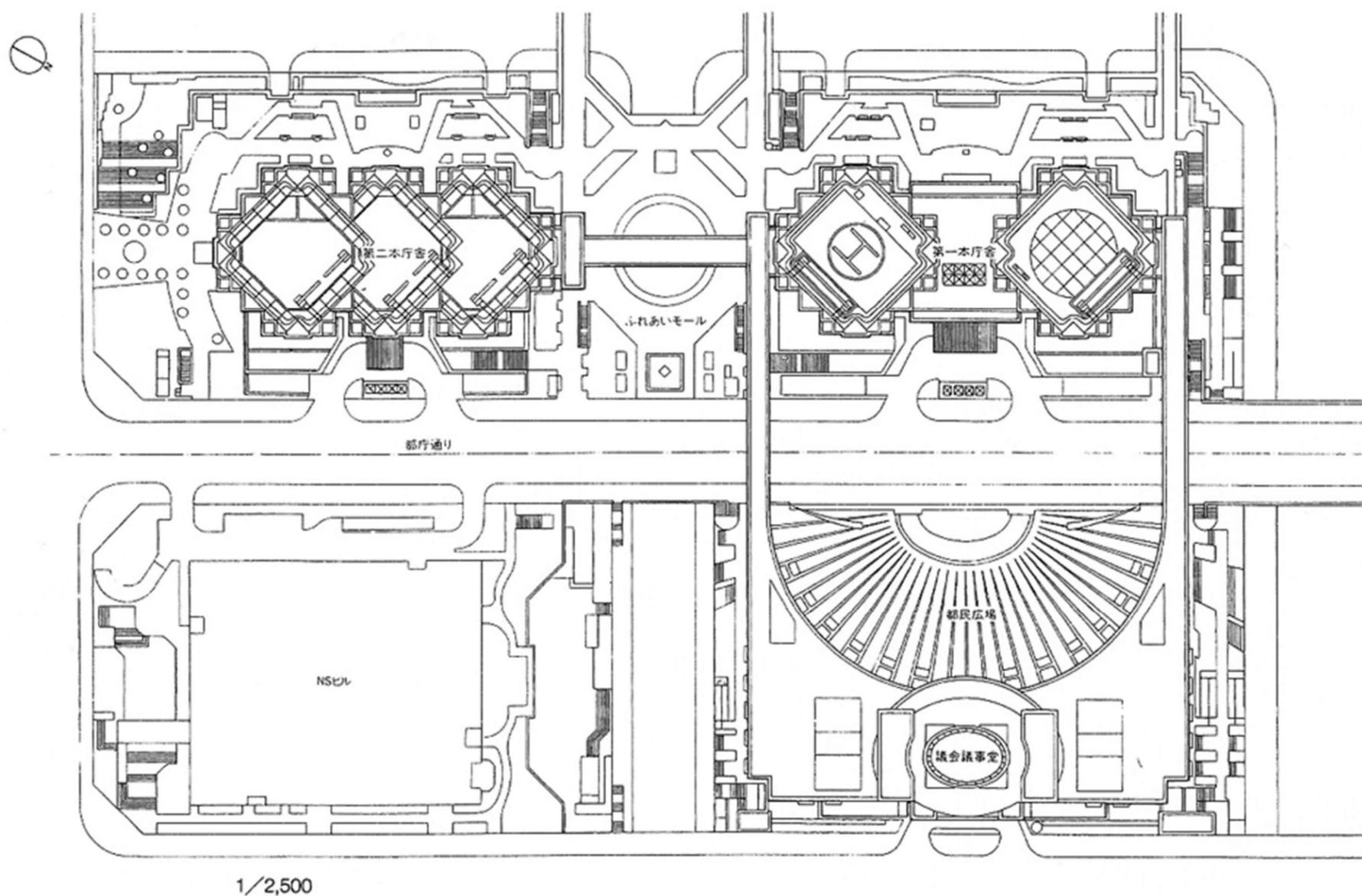
Все современные высотные здания Японии имеют не только особо прочную пассивно-сейсмостойкую конструкцию, но и в обязательном порядке оборудуются системами активной антисейсмичности,

способными поглощать и рассеивать выброс энергии в момент землетрясения, предохраняя здание от разрушения.

Одно из самых страшных и разрушительных землетрясений произошло в Японии 1 сентября 1923 г.^[48] Эта катастрофа в Японии получила название «Великое землетрясение Канто», последствия ее были огромны: в Токио и Иокогаме было уничтожено 575 000 жилых домов. То, что выдержало поземные толчки, было уничтожено пожаром. Три четверти Токио и четыре пятых Иокогамы выгорели дотла. Среди уцелевших построек Токио – «Империял-отель», спроектированный американским архитектором Франком Ллойдом Райтом. Райт разработал специальные подвижные стальные рамы, которые закладывались в фундамент и были способны нейтрализовать воздействие на здание при горизонтальном сдвиге поверхности так, что оно оставалось неподвижным, когда земля под ним приходила в движение^[49]. Из ключевых построек столицы не пострадал также и дворец Акасака (1906–1909 гг., арх. О. Катаяма), резиденция будущего императора Хирохито, также укрепленный гибкими стальными конструкциями.

Ярким примером применения антисейсмических конструкций в современном высотном строительстве долгое время по праву считался «Софитэл» – См. вкл.: илл.6. Гостиница «Софитэл», построенная в 1994 г. в Токио по проекту К. Кикутакэ, имела 26 этажей и состояла из 83 номеров (в 2008 г. она была снесена). Фундамент здания поддерживали 99 опор, вогнанных в землю до твердых пород. К тому же фундамент окружала бетонная стена, препятствующая попаданию грунтовых вод. Гостиница «Софитэл», как известно, стала частичным воплощением глобального проекта К. Кикутакэ «Домов в форме дерева» (1966 г.). Здание в виде ели было разделено на блоки (каждый по 4 этажа). Между блоками предусмотрены пустоты для того, чтобы пропускать ветер. В верхней части постройки был расположен прибор, измеряющий силу ветра и передающий эту информацию в режиме онлайн обслуживающей строительной компании. Венчал здание гостиницы резервуар, вмещающий 55 тонн воды, что помогало предотвратить разрушительные последствия колебаний во время землетрясения. Установлено, что с его помощью сила толчка (а значит, и разрушительное воздействие на постройку) сокращалась на 1/3.

Принцип «центрального столба» японской пагоды широко используется современными японскими архитекторами при строительстве небоскребов. По существу, этот принцип заключается в том, что располагающийся в центре здания столб жестко укрепляется в земле, ведь именно он принимает и «гасит» подземные толчки, не позволяя разрушаться стенам и перекрытиям. В конструкции современных высотных зданий Японии этот принцип воплощен четырьмя жесткими опорными балками, которые соединяются с каркасом металлическими гибкими пластинами^[50].



К. Тангэ. Здание Токийской мэрии. План

Знаменитый пример японского небоскреба, возведенного по сейсмоустойчивым технологиям, – здание токийской мэрии, спроектированное К. Тангэ. Комплекс зданий токийской мэрии (См. вкл.: илл.48, 49),

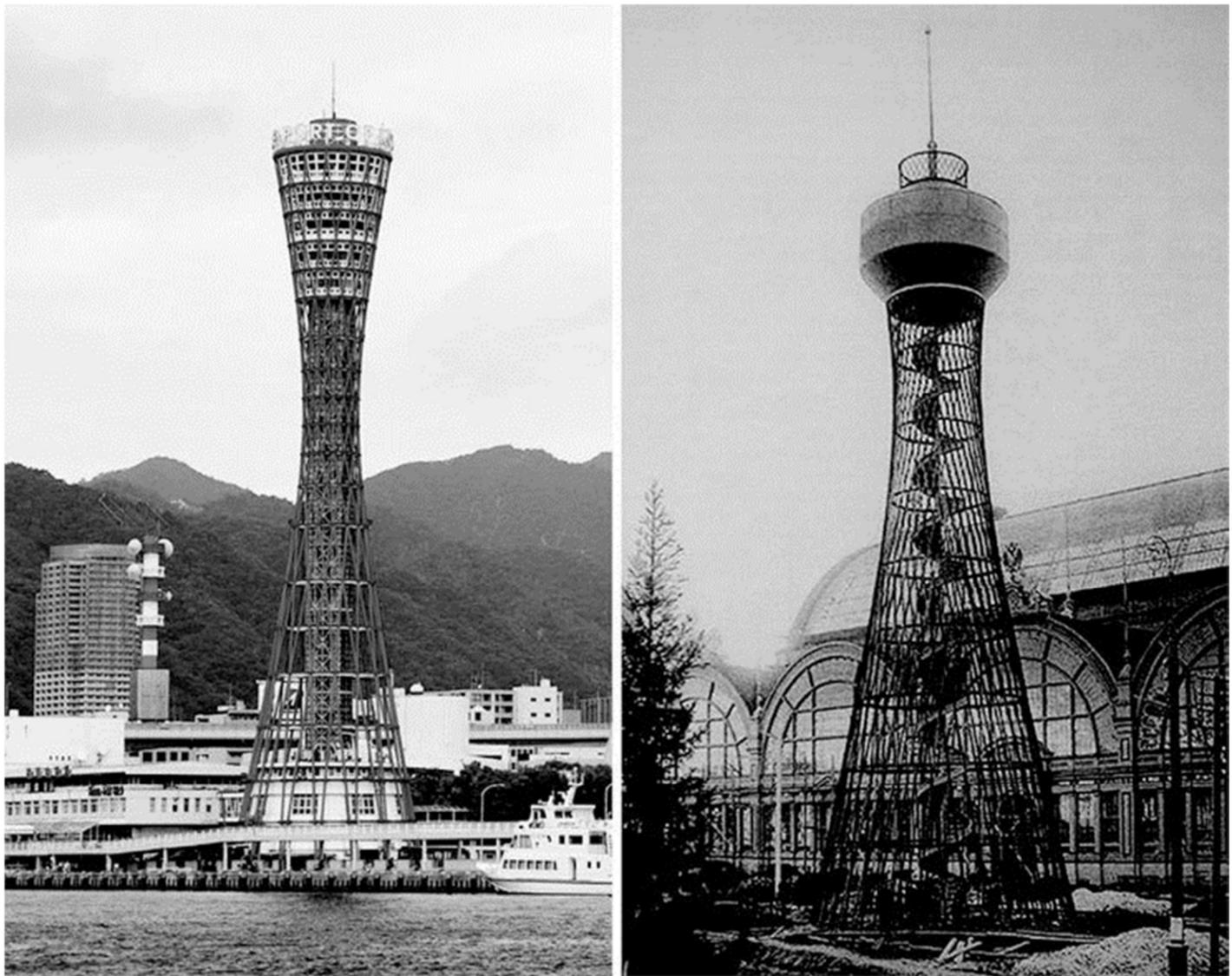
построенный по проекту Кэндзо Тангэ в 1991 г., на момент возведения был самым высоким в Японии. Главное здание, высотой 243 м, состоит из двух башен, Северной и Южной, и напоминает футуристический готический собор. 45-этажные башни имеют общее основание и единый объем, который разъединяется только на высоте 33-го этажа. По расчетам, комплекс токийской мэрии сможет выстоять даже при землетрясениях, столь частых на Японских островах, и выдержать удар стихии, равный по силе разрушения Великому землетрясению Канто 1923 г. Масштаб этой катастрофы был настолько огромен, что с тех пор землетрясение Канто стало точкой отсчета при измерении силы стихийного бедствия в Японии. Воздействие порывов ветра на постройку удалось сократить на треть из-за использования округлых форм с наветренной стороны и грубой текстуры с подветренной, а также с помощью наклона крыш высотных башен под углом 45 градусов. На 43-м этаже обеих башен располагаются общедоступные смотровые площадки, откуда открывается потрясающий вид на город, а в хорошую погоду (обычно осенью и зимой) видно даже знаменитую гору Фудзи.

Башни и телебашни

Все телебашни Японии возводились как символы своего города и по сей день ими являются. В таблице они приведены в порядке увеличения высотности.

Название	Год постройки	Высота
Башня порта Кобэ (Kobe Port Tower)	1963	108 м
Башня порта Чибэ (Chiba Port Tower)	1986	125,15 м
Башня порта Акита (Akita Port Tower)	1994	143,6 м
Телевизионная башня Саппоро (Sapporo TV Tower)	1957	147,2 м
Телевизионная башня Нагоя (Nagoya TV Tower)	1954	180 м
Телевизионная башня Даляня (Dalian TV Tower)	1990	190,5 м
Башня Фукуока (Fukuoka Tower)	1989	234 м
Башня Сэто (Seto Digital Tower)	2003	244,7 м
Башня Токио (Tokyo Tower)	1958	332,6 м
«Небесное дерево Токио» (Sky Tree)	2012	634 м

В конце 1950-х гг., во время сильнейшего взлета экономики Японии, страна нуждалась в мощном символе этого феномена. С другой стороны, в условиях коммуникационного бума назрела необходимость возвести мощную передающую вышку. Телевизионная башня Токио (арх. Т. Найто, арх. бюро Nikken Sekkei, см. вкл.: илл.50), построенная в 1958 г., получила высоту почти 333 м, что превысило высоту Эйфелевой башни и позволило Tokyo Tower стать самой высокой металлической конструкцией в мире.



Слева – Башня порта Кобэ (арх. бюро Nikken Sekkei), справа – водонапорная башня на выставке в Нижнем Новгороде (арх. В.Г. Шухов)

Прототипом Токуо Tower, безусловно, была Эйфелева башня, а главной задачей – превзойти парижский символ по высоте и другим показателям. Японским архитекторам удалось создать сейсмоустойчивое сооружение, при этом почти вдвое более легкое, чем прототип (Токийская телебашня весит 4000 тонн, что почти на 3000 тонн меньше, чем Эйфелева башня). При расчете конструкций, прежде всего, учитывались сейсмическая и ветровая нагрузки. Нагрузка от ветра была определена с учетом его максимальной расчетной скорости 90 м/сек. Высота башни оказалась достаточной, чтобы охватить территорию вещания в радиусе 150 км. Башня окрашена в белый и оранжевый цвета, в соответствии с нормами авиационной безопасности, и освещается 164 прожекторами. Токуо Tower снабжена двумя смотровыми площадками, нижняя на высоте 150 м, верхняя – на 100 м выше.

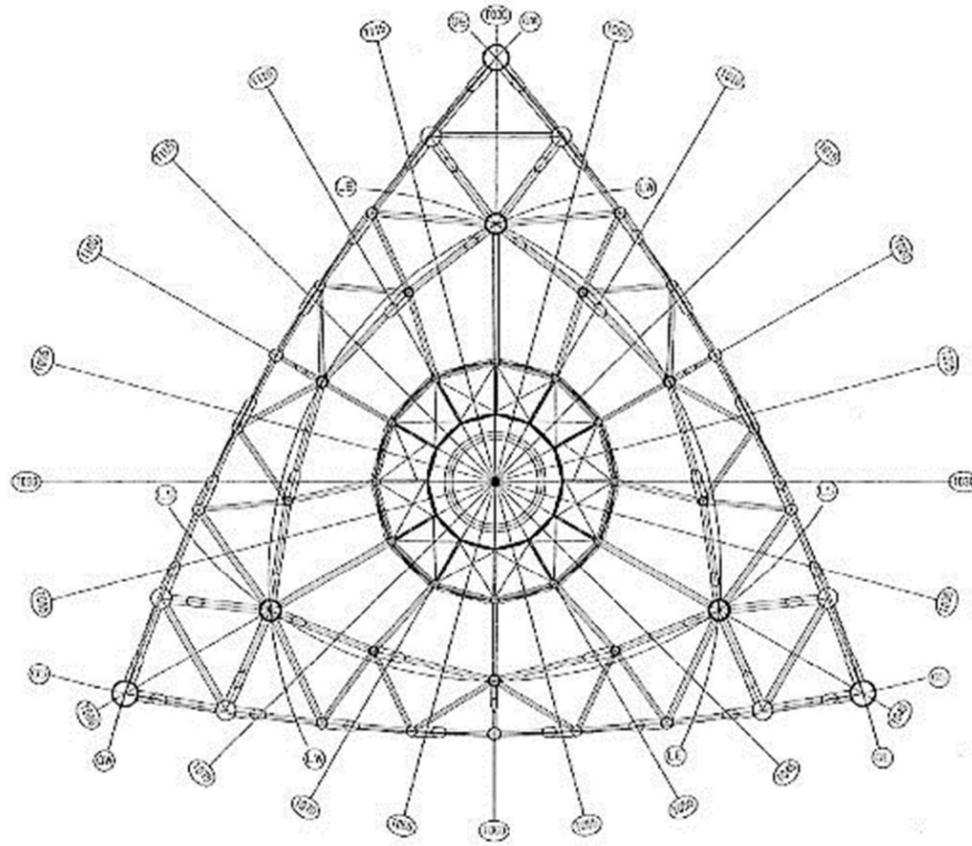
В то же самое время японская архитектурно-строительная корпорация Nikken Sekkei, получив заказ на возведение башни в Кобэ, тщательно изучает мировой опыт в области возведения высотных конструкций повышенной устойчивости и останавливается на изобретении знаменитого инженера В. Г. Шухова. В 1963 г. в порту Кобэ начинает строиться гиперболоидная сетчатая башня, которая по своей конструкции полностью соответствует водонапорной башне В. Г. Шухова, сооруженной им для выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде^[51]. Т. е. Nikken Sekkei создает проект по образу и подобию того сооружения, которое оценивается их специалистами как самое перспективное достижение мировой инженерной мысли. Для японцев стремление воссоздать то, что считается образцовым, – это путь к вершине мастерства. В данном случае путь был проложен через освоение конструкции шуховской башни. Башня порта Кобэ, высотой 108 м, стала символом этого города. Она выполнена в виде комбинации несущей сетчатой оболочки и центрального ядра. Как известно, эта конструкция подтвердила свою сейсмостойкость, выдержав 7-балльное землетрясение Хансин в 1995 г., когда весь город был разрушен практически полностью.

Увенчала собой десятку самых известных башен Японии башня Sky Tree «Небесное дерево Токио» (арх. бюро Nikken Sekkei, см. вкл.: илл.51). Возведенная в 2012 г., она стала абсолютной вертикальной доминантой Японии и самой высокой телевизионной башней в мире. Башня Sky Tree – зримое доказательство тому, что Япония, страна землетрясений, не желает уступать мировое лидерство в создании самых высоких конструкций. Для защиты высотной архитектуры от стихийных бедствий в стране используются различные технические приспособления, но даже в новейших строениях и конструкциях японцы во многом опираются на приемы создания сейсмоустойчивой архитектуры, найденные еще много веков назад.

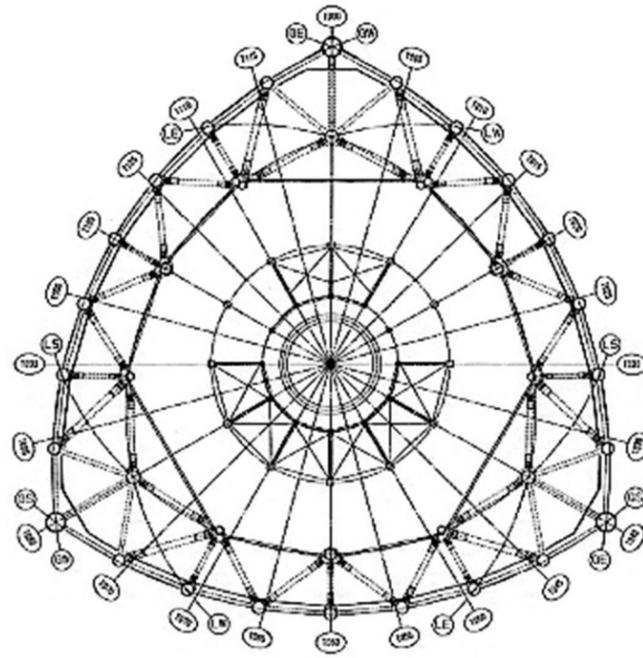
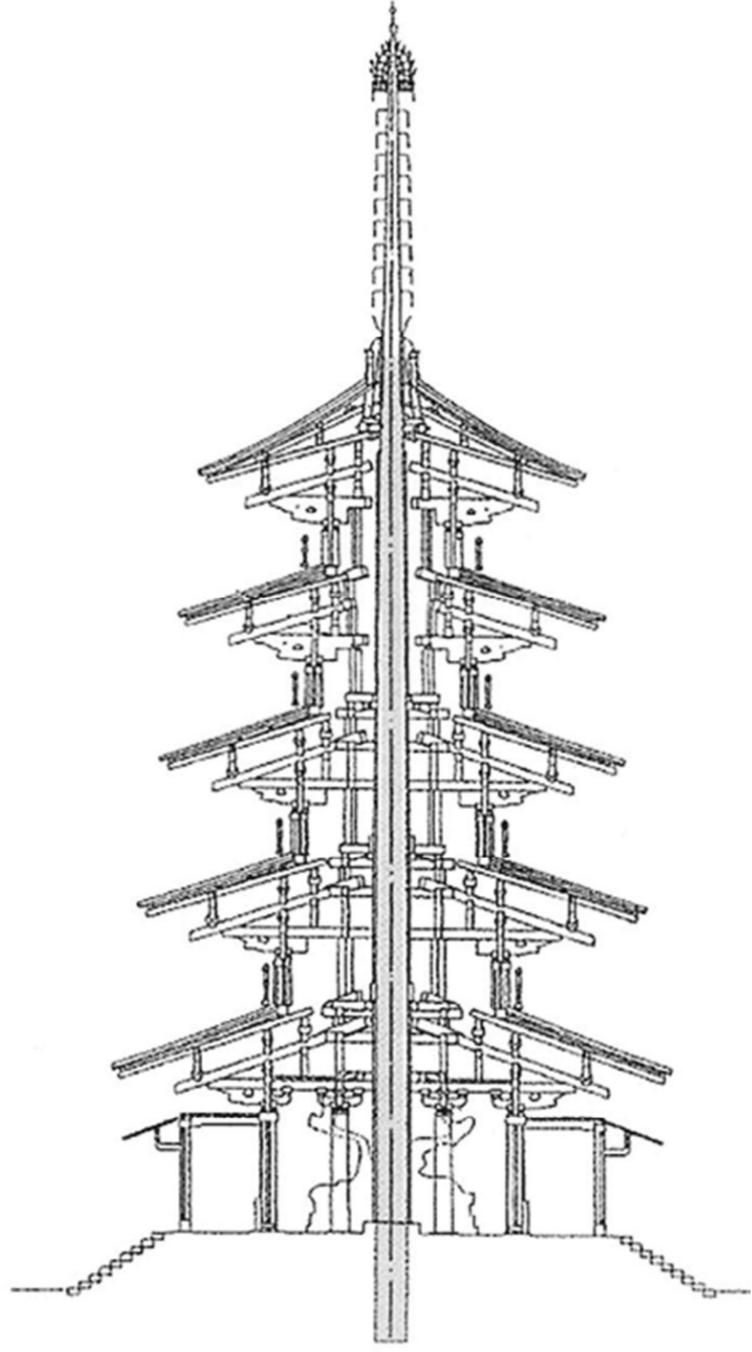
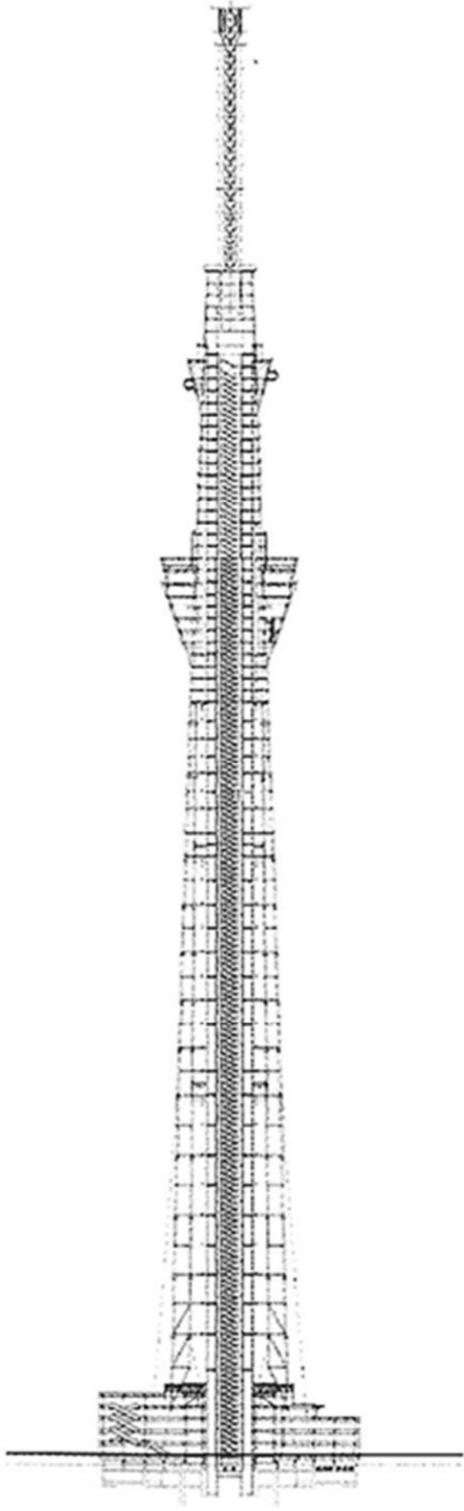
Конструкция «Небесного дерева Токио» предъясвляет полное соответствие традиционным приемам и секретам строительства пагод в Японии. Башня Sky Tree, на проектирование которой ушло 2,5 года, состоит из центрального бетонного ядра-колонны и внешней стальной конструкции. Бетонная колонна и стальная конструкция, имеющие разную частоту колебаний, в центральной части башни обособлены друг от друга, что способствует большей устойчивости конструкции в целом. У подножия башни обе ее

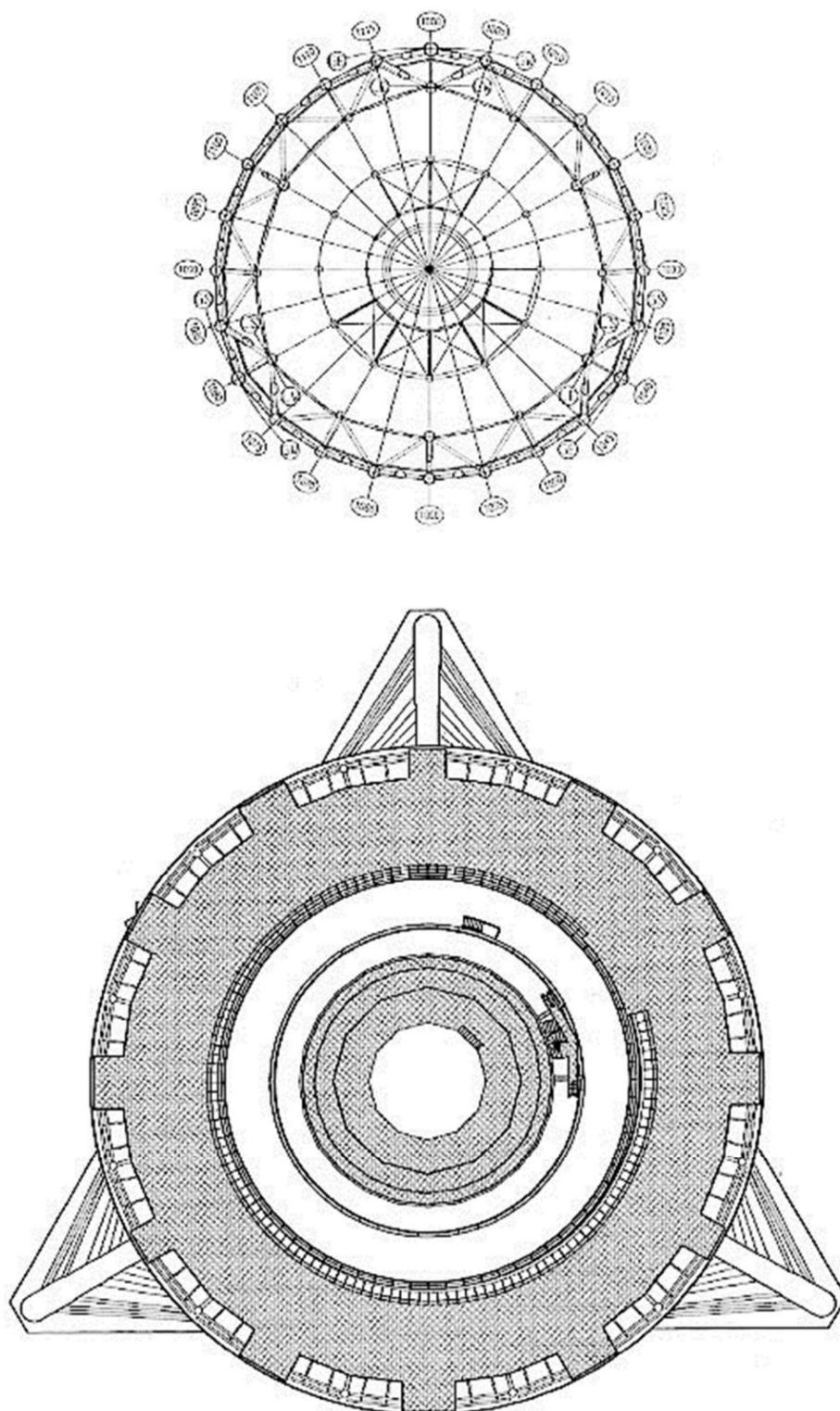
составные части соединены друг с другом. Начиная с высоты 125 м и до отметки 375 м бетонная сердцевина обособлена от окружающей ее металлической конструкции.

Почти перед самым завершением строительства Sky Tree вынуждена была пройти испытание на прочность. 11 марта 2011 г. на Японию обрушилось землетрясение магнитудой 9,0, за которым последовала сильнейшая волна цунами высотой 13 м. Цунами и стало главной причиной подавляющего большинства разрушений, т. к. подземные толчки выдержали все основные постройки, возведенные по передовым сейсмоустойчивым технологиям. Известно, что во время землетрясения погнулся шпиль Токийской телебашни, высота которой 333 м. Строящаяся на тот момент новая телебашня Токио не пострадала, хотя на момент трагедии не хватало 5 м бетонной сердцевины до соединения внутренней и внешней частей.



Башня Sky Tree («Небесное дерево Токио»). Планы на высотах (сверху вниз): 50 м, 150 м, 250 м, 634 м





Конструктивная схема Sky Tree и японской пагоды

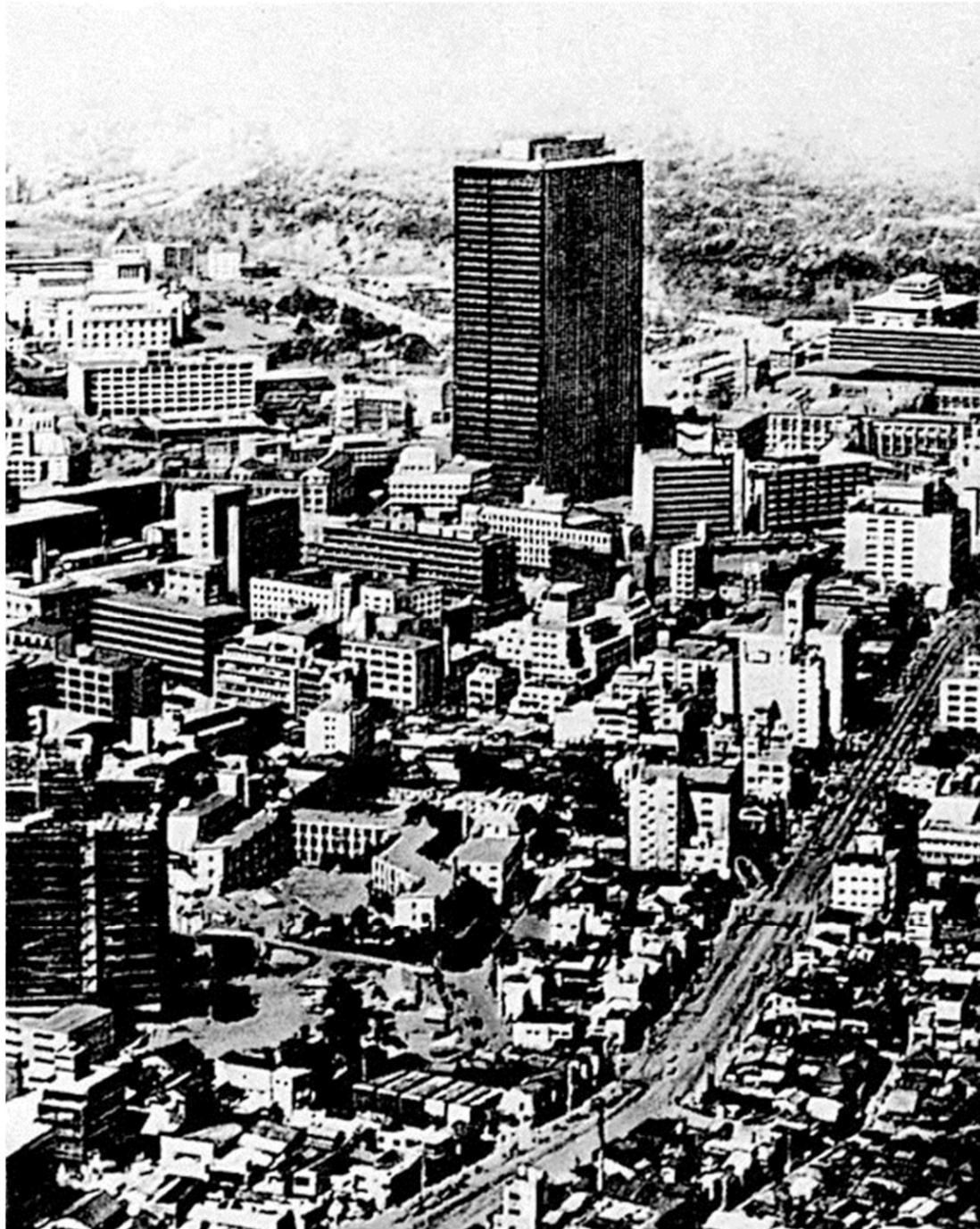
Облик башни характеризуется переходом от треугольного плана к круглому. Треугольное основание обусловлено в первую очередь топографией местности и требованиями устойчивости. Кроме того, три стороны башни служат своеобразными воротами, направленными на крупнейшие районы города. Ведь именно с этих позиций и происходил выбор местоположения башни – на пересечении трех важнейших направлений Токио. Круг в плане башни, уже на достаточной высоте, необходим для размещения обсерваторий.

Благодаря трансформации треугольного плана башни в круглый, ее внешний облик полностью соответствует японским художественным традициям. Простые очертания башни содержат в себе традиционные элементы едва различимых линий художественных изгибов – вогнутых «*сори*» и выпуклых «*мукури*».

Высотное строительство

Современное высотное строительство в Японии началось довольно поздно, с конца 1960-х – 1970-х гг., времени экономического подъема страны. К тому же действовавший закон в области строительства ограничивал максимальную высоту зданий 31 м^[52].

Первым небоскребом Японии считается здание Касумигасэки (Kasumigaseki Building), построенное в 1965–1968 гг. в Токио (арх. бюро Kajima Construction Corporation, Ltd). Офисное здание высотой 147 м имеет 36 этажей, из которых три – подземных. На верхнем ярусе предусмотрена обзорная галерея. Подчеркнутые алюминиевой облицовкой часто расположенные колонны стального каркаса образуют мелкомасштабный ритм. Их главное предназначение – способствовать сейсмостойкости сооружения.



Здание Касумигасэки (1965-1968 гг., арх. бюро Kajima Construction Corporation, Ltd)

В этом сооружении японские специалисты впервые отказались от принципа значительного заглубления и увеличения массивности опорной плиты. Она была погружена в землю лишь на 18 м, а устойчивость здания была обеспечена облегченным каркасом и покрытием стен – стенные панели были изготовлены из легкого пенобетона. На верхнем ярусе предусмотрена обзорная галерея. Подчеркнутые алюминиевой облицовкой часто расположенные колонны стального каркаса образуют мелкомасштабный ритм. Их главное предназначение – способствовать сейсмостойкости сооружения.

В течении нескольких лет были построены здание телекомпании «Fuji» (высотой 79 м), отель «Keiko Plaza» (высотой 70 м), офисное здание фирмы Sumitomo (высотой 52 этажа) и др. Высотное строительство внесло кардинальные изменения в облик японских городов, хотя было сопряжено с определенными трудностями.

В конце XX – начале XXI вв. японские города столкнулись с серьезной проблемой – снижение экономической эффективности рынка земли. С начала 1990-х гг. спрос на землю начал неуклонно ослабевать, поступали массовые отказы от аренды офисов в центральных районах крупных городов. Многие компании, занятые городским строительством, не завершали постройки, оставляли пустовать земельные участки. Реакцией на сложившуюся ситуацию стало решение правительства выдавать ссуды на покупку земли под низкий процент, утверждение гибких строительных стандартов. Эти меры должны были стимулировать интерес компаний к возрождению и оживлению городских районов, уступающих по престижности и способности привлечения «солидной» клиентуры к деловым и торговым центрам.

Проекты возрождения и оживления городов включали государственные мероприятия по совершенствованию городской инфраструктуры, поощрение инвестиций частного бизнеса в области городского развития и др. Были определены районы срочной реконструкции как внутри главных городов, так и вокруг них. Например, программа регенерации Токио охватила 24 центральных района и соседние города – Йокогама и Кавасаки. Площадь территории, явившаяся ее объектом, составила 5290 га. Программа реконструкции Токио предусматривала возведение высотных жилых комплексов на месте старых перенаселенных кварталов, что позволит существенно увеличить количество жилья, снизить его стоимость и освободить земельные участки для создания на них обширной парковой зоны.

Одним из ярких результатов претворения программы в жизнь стало появление комплекса «Холмы Роппонги» (Roppongi Hills). Этот фешенебельный комплекс расположился в районе Минато, зарекомендовав себя как центр урбанистической инфраструктуры. Он стал самой крупной в стране

частной городской застройкой со своим жилым сектором, магазинами, ресторанами, художественной галереей, кинотеатром, учебными корпусами успели зарекомендовать себя одним из наиболее популярных культурно-развлекательных центров японской столицы. Главный элемент комплекса – 238-метровый небоскреб «Mori» (по фамилии президента строительной корпорации «Mori Building Co.» и основного инициатора проекта) – см. вкл.: илл.52. Комплекс «Роппонги Хиллз» был призван продемонстрировать миру идею успешной глобализации Японии. Несмотря на это, архитектурное решение комплекса обладает выразительной индивидуальностью. Интересно, что архитектурно-художественный образ главной башни комплекса разрабатывался с учетом национальных традиций. Облик небоскреба рождает ассоциации с традиционными доспехами японских воинов. Офисное здание «Mori» высотой 54 этажа сразу стали называть «вавилонской башней XXI века». На 52-м этаже (360 м над уровнем моря) располагается смотровая площадка, с которой можно увидеть не только почти любой район японской столицы, но и гору Фудзи.

Комплекс также отличается повышенной сейсмической устойчивостью. Его башни уже выдержали суровое испытание. Во время сильного землетрясения в мая 2006 г. ни один из лифтов не вышел из строя, а жители верхних этажей почти ничего не ощутили. Этот опыт дал японским специалистам веские основания утверждать, что новейшие технологии делают небоскребы самыми безопасными постройками.



Главная башня комплекса «Роппонги Хиллз» и традиционные доспехи японского воина

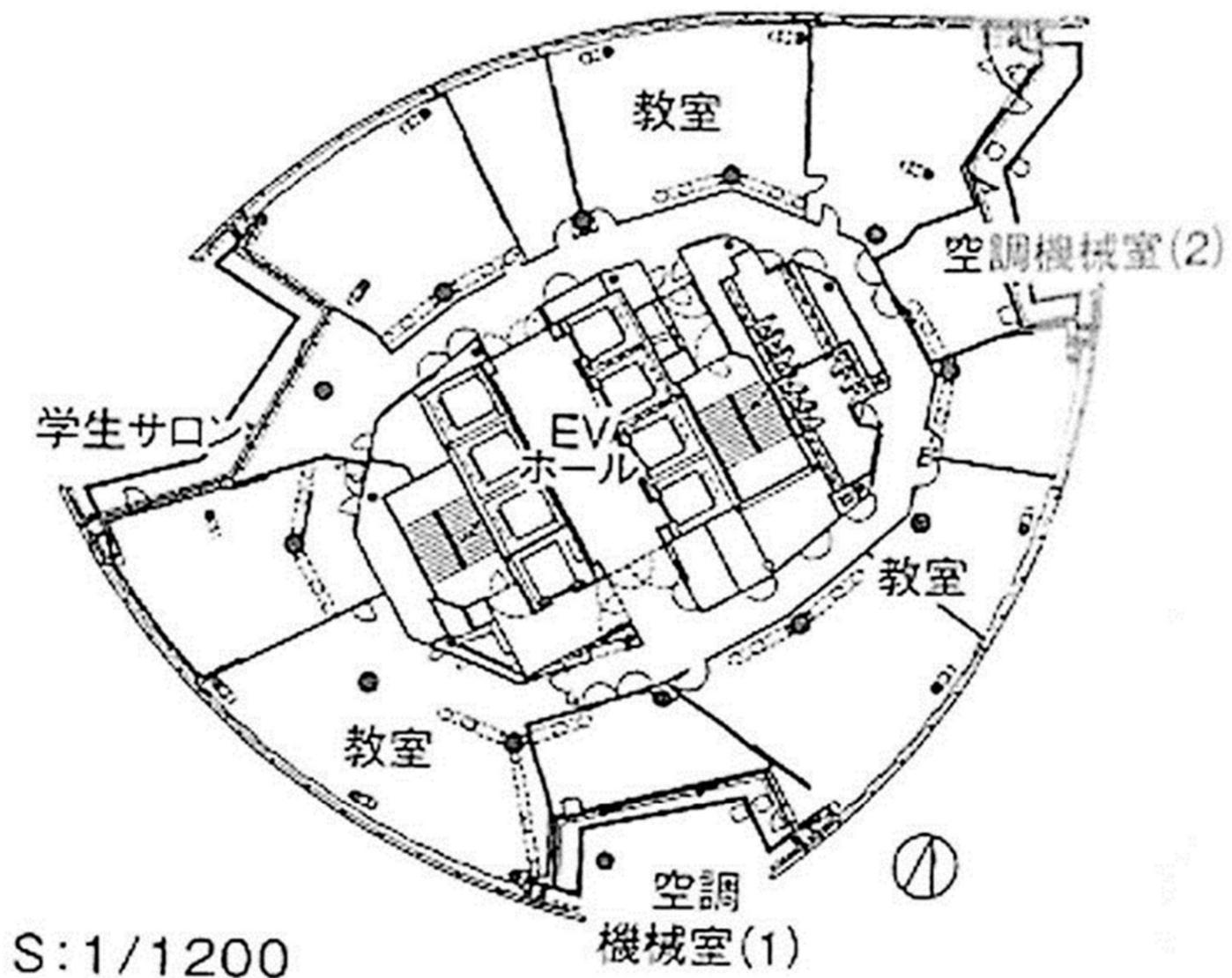
Многофункциональностью характеризуется не только пространство каждого корпуса комплекса, но и открытые зоны, созданные как комфортная и эстетически насыщенная общественно-рекреационная среда. Общественные пространства включают в себя постоянно сменяемые художественные инсталляции. В комплексе «Роппонги Хиллз» созданы многочисленные сады, предназначенные для отдыха и прогулок. Их роскошный современный дизайн оживляет городской ландшафт, послужив причиной появления красивого прозвища «зеленая жемчужина Токио», которым окрестили эту территорию местные жители. В комплексе «Роппонги Хиллз» создан традиционный сад с прудиками и каменными фонарями, на крышах устроены зеленые насаждения. Также в саду растут вишневые деревья, и в конце марта – начале апреля сад становится местом для любования цветущей сакурой. Прилегающую к высотным постройкам территорию украшают различные элементы парковой архитектуры, изготовлением которых занимались известные мастера из Японии и Италии.

Йокогама лендмарк тауэр (Yokohama Landmark Tower, см. вкл.: илл.53) высотой 296 м до сих пор является самым высоким офисным зданием в Японии, не случайно она получила название «башня-ориентир». 70-этажная башня включает в себя офисы, гостиницу и торговый центр. В Токио самым высоким офисным зданием на настоящее время считается главная башня комплекса Midtown Tower. Строительство комплекса стало результатом масштабного проекта реконструкции района Акасака, одного из центральных районов города. Еще в 2005 г., в самом начале строительства, проект окрестили по названию центральных кварталов Нью-Йорка. Midtown Tower создавался как многофункциональный центр мирового уровня. Его местоположение также выбиралось с расчетом на то, что это будет «глобальный перекресток», ведь в радиусе 1–1,5 км от комплекса расположены многочисленные учреждения культуры, образования и т. д. Весь комплекс состоит из шести башен разной этажности. В них сосредоточены офисы, конференц-залы, выставочные площадки, отель, магазины и рестораны. Главная башня, высотой 248,1 м, была построена в 2007 г.

Mode-Gakuen Spiral Towers в Нарое (2005–2008 гг., арх. бюро Nikken Sekkei, см. вкл.: илл.54) представляет собой спирально закрученную башню, за что она и получила свое название. Башня из стали и стекла состоит из 36 наземных и 3 подземных этажей, достигая в высоту 170 м. В ней расположились профессионально-технические училища Японии: школа дизайна, компьютерного программирования и медицины. Каждой школе принадлежит одно из трех «крыльев» башни. Три крыла, переплетаясь вокруг центрального ядра, взмывают ввысь, символизируя стремление учеников разных специальностей к вершинам знаний. Линии элегантного здания изогнуты просто и органично. Ярко выражена динамика постройки – здание меняется при его осмотре с разных точек и сторон. Центральное ядро заполнено достаточно жесткой цилиндрической структурой, которая защищает постройку от землетрясений и ураганов.

Безопасная и комфортная среда обитания даже при сильных землетрясениях имеет первостепенное значение для создания высотных зданий, предназначенных для жилья. Здание Capital Mark Tower в Токио (2007 г., см. вкл.: илл.55) должно было обладать повышенной сейсмостойкостью, учитывая, что современный жилой кондоминиум спроектирован высотой 170 м. Для здания такой высоты было разработано самое большое в мире сейсмоизоляционное приспособление из многослойной демпфирующей резины со свинцовым сердечником в центре.





Mode-Gakuen Spiral Towers в нагое (2005–2008 гг., арх. бюро Nikken Sekkei). сверху – фрагмент верхней части, внизу – план

Кинетическая энергия, возникающая при землетрясении, будет передаваться к свинцовой сердцевине ядра, которая преобразует ее в тепло, рассеивая вибрацию по сооружению. Свинец, так же как и резина, может быть эластичным и легко вернется к своей первоначальной форме, что поможет конструкции снизить возможные разрушения при землетрясениях. Дополнительно в углах треугольной башни располагается 45 изоляторов меньшего размера, а также под строением равномерно размещены четыре упругие подвижные опорные конструкции. Использование такой внушительной системы сейсмической изоляции поможет преобразовывать интенсивные и быстрые колебания земли под зданием в медленное мягкое покачивание. Наличие сейсмоизолятора позволило установить двойной каркас, что, в свою очередь, избавило внутреннее пространство от балок опорных конструкций. Таким образом, жилые помещения здания получили свободную планировку.

При объявлении конкурса на здание Mode Gakuen Cocoon Tower, предназначавшегося для учебных заведений, были сформулированы главные условия: здание не должно иметь прямоугольной формы и быть не ниже 100 метров. В конкурсе победил проект К. Тангэ, с необычной сетчатой оболочкой здания, и стремящимся ввысь силуэтом. Здание было возведено в Токио в 2008 году. Проект получил признание авторитетных специалистов, оценивших «оригинальный футуристический облик и уникальную среду обитания, созданную внутри здания» и был удостоен звания «Небоскреб года». Башня-кокон имеет высоту 204 м и состоит из 50 этажей, включая 4 подземных яруса (см. вкл.: илл.56). Внутри Cocoon Tower разместились три учебных заведения (медицинский колледж, информационных технологий и колледж моды). Здание не только эстетически выглядит снаружи, его интерьер продуман до мелочей, эргономически четок и сложен. В здании находится восемь общественных лифтов. Лифт останавливается на каждом третьем этаже, перемещение между которыми происходит посредством лестниц, расположенными в трехэтажных атриумах.

Небоскребы будущего

Ежегодно проходит конкурс журнала eVolo на создание небоскреба будущего, который посвящен переосмыслению небоскреба в поисках новых радикальных идей. Единственное требование, которое предъявляется к конкурсантам, звучит так: «Проекты должны быть технически осуществимы и экологически безвредны».

Специальный приз 2008 г. получил проект небоскреба архитекторов Сота Мори и Юитиро Минато «Бегство в небо» (см. вкл.: илл.57). Небоскреб, полностью скрывающий своих обитателей от внешнего мира и в то же время прячущий город от них, предлагает жителям смотреть на небо. Комплекс

представляет собой три башни, соединенные и свивающиеся в спираль вокруг открытого внутреннего пространства, вокруг трех парящих в воздухе садов. Три части башни различаются по форме и функциям, создавая разнообразную среду обитания. Соединенные искусственными садами, части этой среды переплетаются и взаимодействуют, формируя единый организм.

Еще более рассчитывают на технический прогресс разработчики «Мега-Сити Пирамид» (см. вкл.: илл.58). Пирамида, которую планируют построить в Японии, по проекту в 12 раз превзойдет усыпальницу Хеопса, т. е. достигнет более 1,5 км в высоту. Фактически это будет нависающий над морем двухкилометровый каркас из углеродных нанотрубок, на котором закрепят отдельные сооружения.

Проект одного из самых высоких зданий в мире разработала японская компания «Mori» в 1988 г. Проект «Токуо's Sky City» – это проект 1000-метрового города-небоскреба в 196 этажей (см. вкл.: илл.59). В нем предусмотрено место для жилья 35000 людей и еще 100000 человек могли бы здесь работать. А для того, чтобы превратить небоскреб в полноценный город, в нем планируется большое количество магазинов, зеленых зон, спортивных площадок и залов. Основой здания должны служить 6 гигантских колонн, между которыми на расстоянии друг от друга разместятся 14 секторов-платформ, каждая размером со стадион. Платформа-фундамент будет иметь размеры 400 x 400 м, а самая верхняя сузится в диаметре до 160 м.

В отличие от других подобных проектов сверхвысоких зданий, «Токуо's Sky City» не был создан для рекламы инженерной компании. Главная причина разработки этого мегапроекта заключается в желании освободить территорию перенаселенного Токио, в котором в наши дни проживает более 12 млн человек. По мнению инженеров компании «Mori» и независимых экспертов, рост домов ввысь и превращение их в полноценные автономные ячейки-города поможет кардинально побороть постоянные пробки и тесно прижатые друг к другу дома, что сэкономит жителям города огромное количество времени: ежедневно большинство людей проводят в дороге на работу и с работы от 2 до 4 часов, что за всю жизнь суммируется в 6 лет.

Почти на всем протяжении истории японской архитектуры можно проследить необходимость балансирования между устойчивостью сооружения, достигаемой сравнительно небольшой его высотой и стремлением создать архитектурный объект, непревзойденный по своим высотным характеристикам. Когда в Москве была построена Останкинская телебашня, которая превзошла по своей высоте все существовавшие на тот момент свободно стоящие сооружения в мире (в том числе, и гордость Японии – Токийскую телебашню), посмотреть новое техническое чудо приехала японская делегация^[53]. После осмотра телебашни в «ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева» (занимавшийся разработкой проекта) поступил заказ, финансируемый японской компанией Мицусиба, на создание проекта четырехкилометрового небоскреба для Токио. Высота была обоснована тем, что новый символ Токио должен быть выше горы Фудзи. В 1966 г. японцам была представлена эскиз-идея конструкции в виде четырехъярусной стальной несущей сетчатой оболочки, конусом устремленной ввысь. Небоскреб должен был повторить очертания священной японской горы, но превзойти ее по высоте. Высота каждого яруса составляла 1000 метров. Диаметр основания небоскреба – 800 метров. Нижнее основание башни должно было представлять собой цилиндр высотой 100 метров, входящий в состав первого яруса. Небоскреб был рассчитан на 500 тысяч человек. Таким образом должна была решиться очень важная проблема, остро стоящая перед японскими городами того времени – их стремительно увеличивающаяся плотность. Конструкция небоскреба была рассчитана с учетом предельно возможной величины ураганного ветра и предельного уровня землетрясений на территории Японии. Руководителями этого проекта стали Н. В. Никитин и В. И. Травуш, а от Кэндзо Тангэ было получено предварительное согласие на архитектурное сопровождение.

Несмотря на то, что до стадии разработки проекта дело не дошло, и все переговоры по этому поводу были окончательно закрыты в 1969 г., в 1995 году японская архитектурная фирма «Taisei Corporation» предложила проект небоскреба «X-Seed 4000». Новое проектное предложение, по словам японских специалистов, создавалось на основе концепции Никитина и Травуша, но актуализировано с учетом текущего состояния технологий. В основе небоскреба – все тот же стальной сетчатый каркас. 800-этажное здание с общей площадью почти 70 млн кв. м рассчитано на вмещение уже 1 млн человек. Скоростные лифты доставят жителей на верхние этажи за 30 минут. Конструкция этого здания будущего предусматривает использование солнечной энергии для поддержания работы системы микроклимата. Кроме системы регулирования температуры внутри здания будет предусмотрена и система управления атмосферным давлением, предназначенная для поддержания нормального давления на верхних этажах.

Япония занимает активную позицию в гонке за мировое лидерство в вопросах высотности архитектурных сооружений, несмотря на неблагоприятные географические условия, провоцирующие масштабные природные катаклизмы в стране. Сохраняя традиционные секреты возведения высотных построек и используя их в современной практике, японские архитекторы создают фантастические проекты небоскребов будущего – технически осуществимые, сейсмостойчивые, энергоэффективные и отвечающие всем требованиям «зеленых» стандартов.

Традиционные строительные материалы Японии и их современное использование

Дерево в современной архитектуре

Дерево – традиционный строительный материал, с древности используемый в Японии. Культура деревянного строительства, восприятие и передача красоты необработанной древесины в художественных изделиях уходит своими корнями в древнюю историю японской культуры и, возможно, является одним из генов (инвариантов) этой культуры. Облик японской архитектуры традиционно был основан на эстетике красоты и мягкости древесины.

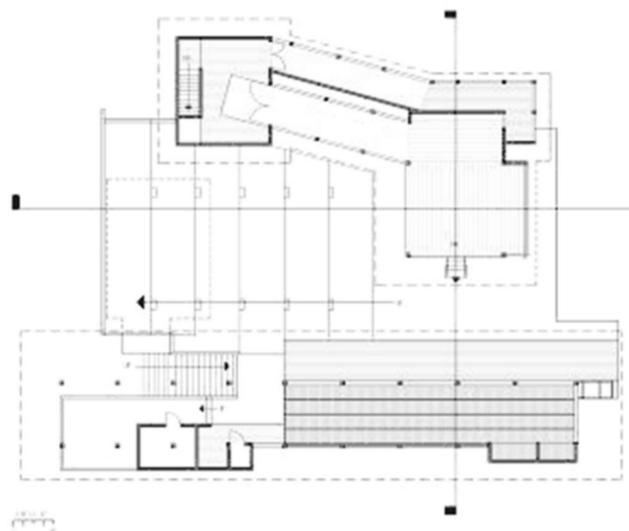
В современной архитектуре дерево не только не потеряло своей актуальности, но и стало настоящей находкой для выражения традиционной японской эстетики и одним из приемов передачи традиций культуры. Современные архитектурные сооружения из дерева получают возможность брать на себя разнообразные функции, прежде всего символические, или создают образ традиционной архитектуры, атмосферу которой необходимо максимально достоверно передать.

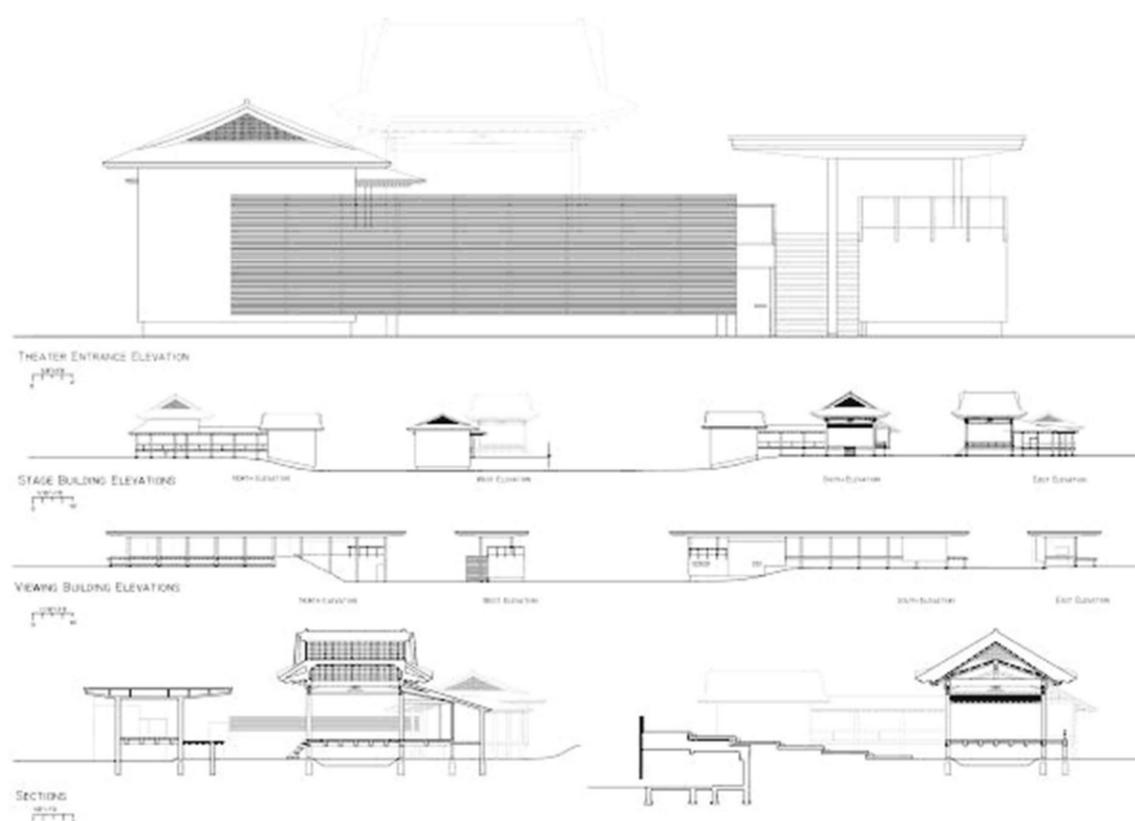
Именно к традиционным формам решил обратиться архитектор К. Кума при создании «Театра Но в лесу» (Noh Stage in the Forest, 1996 г., см. вкл.: илл.60–62). Лирическое название этого проекта вполне оправдано. Размещение театра в кедровом лесу, среди деревьев и камней, ставило своей целью воссоздать атмосферу древнего японского театрального искусства в своем первоизданном, неповторимом виде. Представления театра Но на протяжении веков происходили на открытом воздухе, отсюда и традиция размещать над сценой крышу, сохранившаяся, уже в каноническом виде, до сегодняшнего дня (даже когда речь идет о сцене внутри современного театрального здания). Устройство и внешний вид деревянной сцены театра Но не меняется уже сотни лет. Следовал канонам и проект Кэнго Кума. Квадратная в плане сцена, согласно традиции, имеет площадь 5,5 м². Крыша, размещенная над ней, в данном случае подтверждает и свое функциональное, практическое назначение, защищая актеров от непогоды. Крышу поддерживают четыре деревянных столба, размещенные по углам. Согласно традиции, все элементы постройки возведены из неокрашенного дерева.

Сцена открыта с трех сторон, с четвертой размещена стена-задник с изображением раскидистой сосны. Эта стена в театре Но канонична и неизменна. Ее присутствие и художественное оформление не зависит от исполняемой пьесы. Вдоль стены-задника располагается площадка, предназначенная для размещения музыкантов и вспомогательного персонала. Крытая галерея напротив создана для зрителей.

Идея проекта К. Кума – объединить сцену театра Но с окружающим пространством – реализовалась в полной мере и показала свою перспективность. Эта идея работает, прежде всего, на достоверность передачи традиций культуры Японии. Воссоздание в дереве сцены театра Но, интегрирование ее в природное окружение, где смена времен года будет ощущаться «вживую», также позволяют прикоснуться к культурному наследию. По традиции, пьесы выбираются для постановки с учетом фактора сезонности. Гармоничность этого условия как нельзя лучше ощущается в «Театре Но в лесу» К. Кума.

Архитектор Кэнго Кума в своем творчестве использует, прежде всего, природные материалы, отдавая предпочтение именно дереву. По его мнению, возрождение японской архитектуры возможно только при осознании ее самобытности и возвращении к ее традициям. Отличительная особенность японской архитектуры, которой всегда следовал К. Кума, – чуткое отношение к окружению, включение постройки в диалог с ним. Одним из наиболее удачных примеров умения архитектора выстраивать диалог с окружением стало участие в масштабном проекте «Коммуна Великой стены», включающий в себя комплекс из одиннадцати вилл, расположенных вблизи Великой Китайской стены. На рубеже XX–XXI вв. в Китае начал разрабатываться один из самых масштабных экологических проектов в современном градостроительстве. По месту своего расположения он получил название «Коммуна Великой стены». Участок под строительство «Коммуны» был выбран на северо-западе от Пекина, вблизи Бадалингских ворот Великой Китайской стены. На площади 8000 м² был запланирован комплекс из одиннадцати вилл, проекты которых разработали лучшие архитекторы Восточной Азии (С. Бан, К. Кума, Юнь Хо Чань и др.). Двенадцатая постройка комплекса – центр общины – спроектирована южнокорейским архитектором Сунь-Хо-Санем. Строительство было закончено в 2002 г., когда поселок превратился в великолепный музей современной архитектуры под открытым небом. Тогда же «Коммуна Великой стены» получила премию на Архитектурном Биеннале в Венеции.

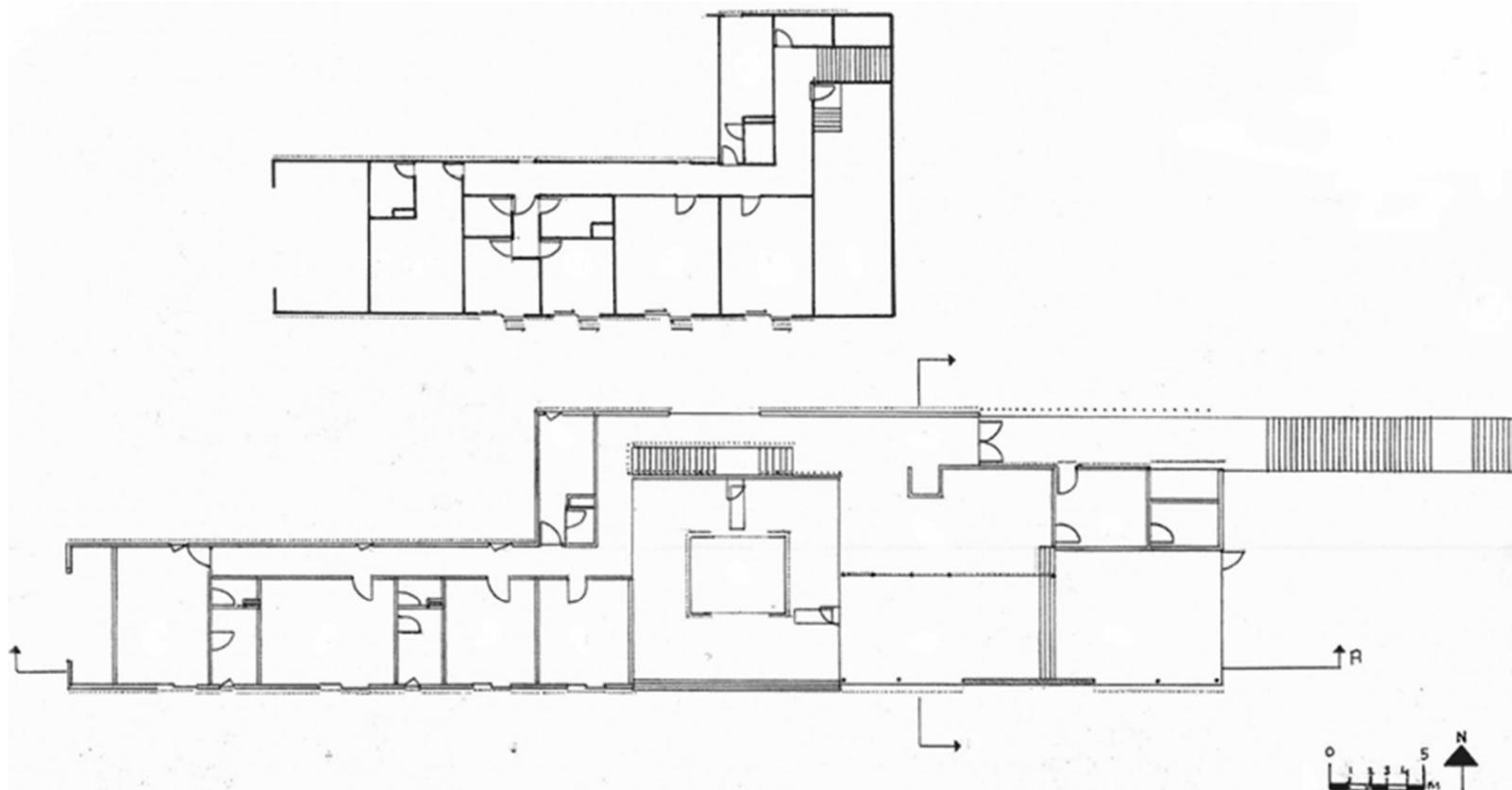




К. Кума. Театр Но в лесу. Схема

Основная концепция создания архитектурного ансамбля вилл подразумевала максимальное сохранение окружающей природы и оригинальных географических особенностей участка, а также использование местных строительных материалов. Эта идея вторит идеологии возведения Великой Китайской стены. Вилла, построенная по проекту К. Кума, получила название «Великая бамбуковая стена» (см. вкл.: илл.63–71), ведь бамбук стал основным материалом, формирующим облик постройки, ее аскетичный интерьер и незабываемую атмосферу. Архитектор при разработке проекта в первую очередь обратил внимание на необходимость сохранения сложного ландшафта участка, отведенного ему под строительство. В этом, безусловно, проявилось уважение мастера к исторически сложившимся в Китае традициям создавать прекрасные сады и парки на территориях со сложными, казалось бы, неподходящими для строительства неровностями. Не вмешиваясь в оригинальную топографию участка, К. Кума решил максимально использовать возвышенности в качестве средства художественной выразительности архитектуры. Уклоны, перепады высоты и линия холма на горизонте – все включалось в сложную игру с архитектурой и зрителем. «Нам не хотелось врезаться в естественную линию горизонта, ее нужно было обязательно сохранить. Крыша небольшой виллы лишь добавила второй уровень природным линиям», – комментировал свой проект Кума на лекции в рамках международной выставки «Арх-Москва 2012».

Следуя общей для всего комплекса вилл идеологии, соответствующей созданию Великой Китайской стены, Кэнго Кума также переосмыслил ее по-своему: «Основной целью проекта было добиться схожего с Великой Китайской стеной восприятия. Великая Китайская стена никогда не была объектом, изолированным от окружающей среды. Она тянется почти бесконечно волнистой линией вдоль горной гряды и при этом не выглядит чужеродно на фоне природного ландшафта. В этом состояла и наша главная задача – использовать подход детерминированности архитектуры ландшафтом и природой. Однако в прошлом Великая Китайская стена служила для разделения культур. Наша же “Великая бамбуковая стена” не разъединяет, а объединяет»^[54]. Вилла, спроектированная Кэнго Кумой, с ее четко выраженным горизонтальным профилем, своими линиями вторит Великой Китайской стене.



К. Кума. Вилла «Великая бамбуковая стена» (2002 г.). План первого и подвального этажей

При выборе архитектором строительного материала определяющими стали несколько факторов. Прежде всего, бамбук имеет огромное значение как для китайской, так и для японской культуры. История свидетельствует о том, что бамбук был привезен в Японию из Китая, и до сих пор он остается символом культурного обмена между двумя странами. Кроме того, бамбук – это священное растение, и, безусловно, К. Кума использовал его также и в качестве символического элемента. В буддизме бамбук символизирует силу и гибкость. Считается, что он способствует восстановлению баланса энергий инь и ян. Из бамбука изготавливали инструменты для каллиграфического письма, поэтому он был священным растением для буддийских и даосских ученых и художников, которые высоко ценили также и красоту этого растения. По представлениям китайцев, бамбук входит в число «четырех благородных» растений, являясь символом высоких физических и моральных качеств наряду с цветами сливы, орхидеи и хризантемы.

Выбранный материал также помог архитектору противопоставить мощи и масштабам Великой Китайской стены камерный размер и кажущуюся хрупкость построенной виллы. Великая Китайская стена стала символом разъединения Китая и всего остального мира. Выстроенная из твердого камня и кирпича, она воспринималась как неприступная твердыня. Контрастные символы были выбраны зодчим для создания «Великой бамбуковой стены». Тонкие стебли бамбука, расположенные вертикально на некотором расстоянии друг от друга, создают ощущение легкости конструкции, а способность бамбуковых стен пропускать ветер и солнечные лучи говорит об отсутствии преграды между природным окружением и интерьером. Тонкие стволы бамбука играют не только эстетическую, но и функциональную роль, не позволяя прямым солнечным лучам проникнуть в интерьер. В комнатах виллы царят пустота и мягкий рассеянный свет. Помещения дома, где нет ничего лишнего, обставлены с большим вкусом. В результате был создан микромир, располагающий к спокойствию, созерцанию и умиротворению.

Так как интерьер виллы полностью создан из бамбуковых стержней, остро встала проблема непрочности и недолговечности используемого материала. Она была решена архитектором просто и безапелляционно: каждый бамбуковый стебель был заполнен армированным бетоном. После постройки виллы «Великая бамбуковая стена», этот проект К. Кума был использован заказчиком еще несколько раз для возведения на выделенной территории «Коммуны». Так поступили с каждым созданным проектом всех приглашенных архитекторов. Домам с одним названием решено было давать номера, которые увеличивались по мере удаления объекта от главного входа в «Коммуну». В результате появилось восемь вилл с названием «Великая бамбуковая стена».

В каждой вилле пространство выстроено схожим образом: одну половину дома занимают кухня, столовая и гостиная. Их интерьер оформлен в духе минимализма, но в то же время наделен всеми условиями для комфортного проживания. В другой половине расположены гостевые комнаты-спальни, в интерьере которых нет ничего лишнего, из-за этого комнаты выглядят гораздо просторнее, чем они есть на самом деле. Две половины дома связывает между собой веранда. Это самое притягательное пространство для гостей виллы и визитная карточка всего сооружения в целом. Несмотря на то, что веранду часто называют «чайной комнатой», она создана значительно более просторной, чем это положено по канонам, устанавливающим ее неизменный размер в 4,5 татами, т. е. 8 м². Площадь веранды на вилле К. Кума даже несколько превышает 10 м².

Веранда располагается на квадратной в плане площадке. Ее пол и потолок полностью выложены стволами бамбука, а легкие, почти бестелесные стены представлены скорее полунамеком. В центре пустой веранды поставлен небольшой стеклянный стол, вокруг которого разложены японские плоские подушки для сидения (*дзабутон*). Как и в традиционном японском доме, веранда «Великой

бамбуковой стены» предназначена для отдыха, общения за чашкой чая и любования красотами окружающей природы с ее сезонными изменениями.

Веранда приподнята над землей, согласно традиции строительства японского дома. Вокруг нее устроен «сухой сад», воспринимаемый уже как один из символов Японии. Такие сады создаются для медитации, размышлений, отстранения от мирской суеты. Поверхность такого сада из мелкой гальки иногда символизирует океан, а необработанные камни на ней – острова. Сухие сады, предназначенные для созерцания, помогают собрать все чувства воедино, сосредоточиться, видеть красоту в обыденном, разглядеть изящество в простом. Небольшое пространство веранды, называемое «чайной комнатой», так же как и ее классический прототип, дарит чувство уединения. Наблюдая величественные горные хребты, которые, кажется, продолжают бесконечно, и находясь среди природы, прекрасной в любое время года, человек получает возможность заглянуть в себя и открыть путь к самопознанию.

Использование дерева в дизайне интерьера – не редкость. Было бы неверно говорить об исключительно японских традициях этого приема. Во многих странах можно найти достаточно примеров ярких, интересных интерьеров, созданных в дереве и подчеркивающих колорит, фактуру и другие художественные свойства этого природного материала. Говоря о приемах передачи традиций с использованием дерева в интерьере, нельзя не коснуться самого яркого по дизайну и сложного по точности проделанных расчетов проекта – кофейни Starbucks (арх. К. Кума), – который был воплощен в жизнь в 2011 г. (см. вкл.: илл.72–76) Перед началом творческой работы Кэнго Кума глубоко изучил историю и культурное значение выбранного для строительства участка. Символом древней Фукуоки считается вечнозеленое камфорное дерево, свидетельствующее о мудром сочетании истории и современности в развитии города. Вековые камфорные деревья и в наши дни встречаются в синтоистских святилищах и парках города, являясь его украшением. Кроме того, рядом с площадкой для нового кафе находится одна из знаковых достопримечательностей Японии – синтоистское святилище Дадзайфу Тэммангу, основание которого относится еще к X в. Любимым растением правого министра Сугавара-но Митидзанэ (845–903 гг.), ученого, поэта и просветителя, умершего здесь в ссылке и канонизированного после смерти как божество Тэндзин-сама, покровителя науки и поэзии, был цветок японской сливы, поэтому на территории святилища высажено около 6 тыс. сливовых деревьев.

Кроме того, вплотную к строительному участку прилегал сад, в котором были высажены камфорные деревья и сливы, имеющие высокое значение для города. Сад решено было сохранить и организовать там террасу для отдыха посетителей. Главную улицу, ведущую к синтоистской святыне, занимают традиционные для Японии постройки в один или два этажа. Подобное соседство и привело к созданию проекта одноэтажного здания, а необходимость вписаться в плотно застроенную улицу города объясняет чрезвычайно простую форму кафе – вытянутого параллелепипеда.

Предельный лаконизм архитектурного решения кофейни Starbucks компенсируется за счет создания неожиданного и интригующего интерьера, раскрывающегося на главную улицу. Отделка помещения, став воплощением японского минимализма, притягивает внимание прохожих, увлекает внутрь, в пространство, созданное полетом творческой мысли великого зодчего. Главная «изюминка» проекта и основа дизайна его интерьера – многомерная структура из деревянных брусков. Они размещены на потолке и правой стене кофейни, придавая пространству глубину и сложность. Каждый брусок имеет длину от 1,3 до 4 м и 6 см в квадратном сечении.

Способ сочленения деревянных деталей стал главной сложностью проработки проекта. Геометрия линий должна была создать ощущение текучести пространства, но в то же время четко указывать на направление его развертывания. От соединения четырех элементов вместе, в одной точке, решено было отказаться в пользу выстраивания чистых диагоналей. Для этого необходимо было изменить точку опоры. Разделив четыре бруска на две пары, удалось избежать концентрации линий в одной точке и создать более сложный образ пространства. Таким образом, базовые элементы были соединены попарно, каждая пара, в свою очередь, соприкасается с соседней группой из двух деталей. Так в интерьере кофейни сложился оригинальный и причудливый рисунок. На сооружение впечатляющей конструкции ушло около 2000 брусков. Если бы их выложили в одну линию, ее протяженность составила бы более 4 км.

По словам самого архитектора, подобный способ соединения был изобретен методом проб и ошибок. Сложность расчетов заключалась в том, чтобы добиться абсолютно точного прилегания деревянных блоков друг к другу, поэтому прорези вычислялись с помощью компьютера. Путем незначительного смещения точки опоры удалось найти идеальное соотношение визуальных пропорций. В этом проекте ярко проявляется следование древним принципам японского деревянного строительства – при плотном прилегании деталей друг к другу оставлены небольшие зазоры с расчетом на возможные деформации.

В основу концепции Кэнго Кума, созданной для проекта кофейни всемирно известной сети Starbucks, легло месторасположение постройки. Это позволило трактовать ее пространство как переход от шумной улицы к зеленому оазису сада. Не менее важной целью проекта было создание произведения, которое бы гармонировало со сложным и исторически ценным окружением. Деревянные балки, формирующие интерьер кофейни, своими концами слегка выступают на улицу, напоминая ветви деревьев и перекликаясь с вековыми кронами камфорных лесов святилища Дадзайфу Тэммангу. Использование при строительстве кофейни хорошо обработанного, но неокрашенного дерева полностью соответствует эстетике синто и воплощает в себе гармоничное соединение древних традиций и современных технологий.

Современные архитекторы Японии повышенное внимание уделяют новым музеям, стараясь осмыслить их новую роль и расширить функции. В префектуре Хёго начиная с 1950 г. проводился фестиваль, посвященный памяти уничтоженных во время Второй мировой войны лесов. На этом месте решено

было создать Музей леса. Новый музей должен был стать архитектурной эмблемой префектуры, символически создавая ее образ, раскрывая ее историю и культуру. За разработку концепции музея взялся Тадао Андо. С присущей ему элегантностью Андо воплотил в жизнь все чаяния заказчиков, вписав постройку в природное окружение так, что они стали единым целым, но при этом в проект не было привнесено и доли сентиментальности.

Здание Музея леса в префектуре Хёго (1993–1994 гг., см. вкл.: илл.77, 78) с точки зрения геометрии выстроено довольно просто – на вершине холма установлен усеченный конус диаметром 46 м. Изнутри четко пополам его делит пешеходный мост, ведущий посетителей в лес, к дому для гостей. Мост является еще и прекрасной смотровой площадкой. Все здание музея выстроено из дерева в сочетании со стальным каркасом и железобетоном. Внутреннее пространство музея организовано очень интересно. Наклонный пол вовлекает посетителей в движение вниз по спиралеобразной дорожке, которая вторит внутреннему пространству холла. Единственный элемент, апеллирующий к образу леса, – 16-метровые колонны из кедра. Тема контакта с природой возникает опосредованно, благодаря культовой атмосфере внутри здания, которая формируется за счет концептуальной для архитектора монументальности.

Выстроенное Андо пространство музея как будто совсем не предназначено для экспонатов. По крайней мере, оно в них не нуждается. Архитектор создавал не выставочные залы, а скорее пространство для размышлений. Музей леса благодаря своей архитектуре стал самодостаточным объектом. Посетители стремятся в него из-за желания быть вовлеченными в это пространство, которое захватывает и завораживает, влияет на мысли и чувства и никого не оставляет равнодушным.

Жилой дом «Кадзэ-но-Коя» в Канагаве (см. вкл.: илл.79–81), построенный по проекту архитектора Т. Охарадзава, в 2007 г. получил премию в престижном конкурсе, оценивающем передовой опыт в жилищном строительстве. При вынесении решения жюри учитывался ряд факторов: качество представляемого проекта и то, насколько комфортную среду обитания может создать данная постройка. Жилой дом «Кадзэ-но-Коя», спроектированный как односемейный, был признан по этим критериям образцовым. Проект в полной мере реализовал такую важную составляющую жизни японцев, как гармония с природным окружением. Со всех сторон плотно окруженный деревьями, дом органично вписан в сложный холмистый рельеф. Сторона постройки, которая обращена к лесу, полностью покрыта растительностью, ничем не выдавая своего неприродного происхождения. Небольшой деревянный дом создает для жителей чрезвычайно уютный и просторный микромир: все комнаты имеют минимум мебели, только самое необходимое. Интерьеры также решены преимущественно в дереве. Обращает на себя внимание мебель авторской работы: например, в гостиной обеденный гарнитур (стол и стулья) из-за сильных утолщений, создающих эффект «сплющивания», выглядит совершенно сказочным. Дом имеет веранду, которую, несмотря на крошечные размеры, можно назвать галереей.

Интересно и бережно традиционная форма, так же как и исторически воспитанное отношение к пространству в культуре Японии, была воплощена в маленьком жилом доме «Энгава» (архитекторы Т. Тэдзука и Ю. Тэдзука, см. вкл.: илл.82). Свое имя дом получил по названию галереи, традиционно опоясывающей жилую постройку. Ее предназначение состоит в том, «чтобы выразить связь между природой и архитектурой и объединить вместе различные архитектурные группы»^[55]. Именно с помощью такой галереи архитектура Японии связывается с природой, она открывает сооружение природе, и в то же время, благодаря *энгава*, природа включается в архитектурную постройку. Другими словами, зона галереи в традиционной архитектуре представляла собой промежуток между внешним и внутренним пространством. Такая промежуточная зона между интерьером и внешним природным окружением являлась многоцелевым пространством, где можно отдохнуть, созерцая японский сад, или принять посетителей за чашкой чая.

Дом «Энгава» является ярким воплощением этой традиции. Сооружение прямоугольной формы полностью раскрывается на сад за счет складывающейся двери. Верхняя часть стены сделана полностью глухой, а нижняя представляет из себя дверь, которая при высоте 2 м собирается по всей длине «в гармошку». Этот прием позволяет постройке в холодное время года сохранять тепло, что вместе с предусмотренным подогревом пола создает комфортную температуру внутри помещения. В то же время при хорошей погоде раскрытость постройки, позволяющая любоваться садом, как нельзя лучше передает традиционные основы культуры Японии.

Стремление максимально использовать естественное освещение нашло свое выражение и в большом количестве окон, предусмотренных в доме. Вся верхняя часть сооружения со стороны улицы имеет сплошное остекление. Использован тот же принцип, что и у складной двери. Стекла раздвижные, при необходимости их можно также сложить «в гармошку», оставив пространство полностью открытым. Идея создания такого сооружения родилась у архитекторов, мужа и жены, из-за расположенного рядом дома их родителей. Желание иметь свое жилье, но не оставлять пожилых родителей нашло выражение в лаконичном проекте дома, который разместился на участке 17,5 x 4,5 м. Дом «Энгава» отделен от родительского жилища садом. Важнейший вопрос, учитывая расположение дома, относился к предельной высоте, которую могла достигнуть постройка. Предельная высота была рассчитана, исходя из того, что новая постройка не должна блокировать поступление естественного света в родительский дом. При расстоянии между двумя сооружениями 4 м, предельная высота дома «Энгава» составила 3,5 м.

Дом «Энгава» относится к тому типу жилых домов, который отличается своей способностью к изменению. Это качество жилых построек очень востребовано японскими семьями, что привело к значительному росту таких домов за последние годы в Японии – домов, способных меняться. Общее

пространство дома делится на отдельные комнаты с помощью деревянных перегородок, которые по своей высоте на 1/3 не доходят до потолка, сохраняя ощущение единого пространства. Постоянным создано только пространство ванной комнаты и спальни супругов. Остальные же комнаты сохраняют способность к бесконечному числу изменений.

Рассматриваемые выше постройки – преимущественно небольшие по своим размерам. Исключений из этой картины современного деревянного строительства не найти. Объясняется такая ситуация чрезвычайно жесткими требованиями противопожарной безопасности, действующими в стране. Чем меньше габариты возводимого здания, тем больше шансов не войти в противоречие с этими требованиями. При таких ограничениях говорить о градостроительном подходе в деревянном строительстве почти невозможно.

Современный городской пейзаж (особенно крупных городов Японии) также много потерял от уже почти полного отсутствия деревянных построек. На восполнение этой потери был направлен проект Mokuzaï kaikan (арх. компания Nikken Sekkei, см. вкл.: илл.83–88), который своим появлением должен был олицетворять гармонию, изначально существовавшую между зданием и окружающей средой, и вернуть городскому пространству традиционные эстетические ценности.

Здание Mokuzaï kaikan (букв. перевод – «деревянный дом собраний») построено в Токио 2009 г. Заказчик постройки и ее владелец – крупная корпорация по переработке древесины. Этот район, Котоку, с давних времен известен своими лесопилками, складами древесины, а также многочисленными предприятиями, изготавливающими различные изделия из дерева.

На возведение и отделку здания Mokuzaï kaikan ушло более 1000 кубометров японской древесины 20 различных пород дерева. Первые шесть этажей здания еще имеют металлические конструкции, а седьмой этаж полностью деревянный, включая все конструктивные элементы. Причем такие длинные деревянные балки, которые применялись на седьмом этаже, не использовались даже в металлических конструкциях этого сооружения. Впечатляет фасад здания, который похож на затейливую геометрическую головоломку. Ритм рисунку фасада придают лестничные марши, различных размеров балконы. В целом в здании очень сложная игра пространства. Все элементы пространства способны существовать изолированно или объединяться друг с другом. При дроблении больших залов можно добиться почти любых конфигурации. В маленьких аудиториях предусмотрена возможность объединения друг с другом с помощью раздвижных дверей. Соответственно, и траектории движения различны, подчас даже запутанны.

На всех этажах размещены балконы, являющиеся важнейшим функциональным и художественным элементом всей постройки. Балконы на каждом этаже объединены друг с другом, но в то же время это совершенно самостоятельные пространственные образования. Только на верхнем, седьмом этаже балкон единый, без дробления на мелкие части. Он заключает в себе поистине масштабное пространство. С него открывается прекрасный вид на Токио, а хозяева здания рассказывают, что часто приходят сюда любоваться закатом. Предназначение, как и внешний вид этого балкона, вызывает прямые аналогии с *энгава* (галереей) традиционного японского дома. Выйти на этот балкон, так же как и на *энгава*, можно, раздвинув деревянные рамы дверей (раньше – обклеенные бумагой, а сейчас – со вставленными стеклами).

На первом этаже предусмотрена комната в японском стиле. Ее интерьер традиционно наполнен пустотой. Из предметов мебели в ней можно увидеть только стол, расположенный в центре. Он был сделан на заказ из дерева, которому 350 лет. Получить разрешение на использование такого старого дерева в Японии практически невозможно. Красноречивый пример: исключение на использование качественной древесины старого леса делается для святилища Исэ. Каждые 20 лет для его перестройки привозится очень старая древесина, специально выращиваемая для такого случая. Уникальность ситуации заключается в том, что наравне со святилищем Исэ и здание Mokuzaï kaikan получило такое разрешение.

В полном соответствии с традициями культуры в здании устроена и чайная комната. Ее пол устилают татами, по традиции присутствует и *токонома* – ниша, предназначенная для размещения цветов, свитка или картины. В итоге получилось здание-знак. Знак высокого качества архитектурного проекта. Знак перспективности дерева как строительного материала и элемента дизайна. Знак необходимости возрождать традиционную атмосферу японского города путем создания архитектуры, гармонично сосуществующей с окружающим пространством.

О том, насколько актуальным и перспективным считают японцы дерево в современном строительстве, свидетельствует еще и тот факт, что на Всемирных выставках, где каждая страна демонстрирует свой вариант совмещения новейших достижений в области архитектуры и строительства с традициями своей культуры, Япония представляет деревянные постройки. Следует отметить, что во всех представленных постройках, независимо от функционального предназначения сооружений и конечной цели их возведения, прежде всего предъясняется и подчеркивается их связь с традициями культуры Японии, но в других формах, без подражания традиционной архитектуре Японии. Современные японские архитекторы использовали разные приемы, главным образом, элементы традиционной организации пространства, которые прочитываются яснее и ярче в современных деревянных сооружениях.

Бумага в современной архитектуре

В средневековой Японии бумага была культурно многофункциональна: ее использовали во всех областях бытовой жизни и, конечно, в архитектуре. *Сёдзи* и *фусума* традиционного японского дома (представляющие собой деревянные рамы, обклеенные бумагой), служили главными структурными элементами постройки – они членили пространство, создавая необходимый набор открытых и закрытых зон.

Непрочность, нестабильность, а потому постоянное обновление всего материального в Японии часто отмечается исследователями. Английский журналист Лафкадио Хэрн, приехав в Японию в 1890 г. репортером и оставшийся там профессором Токийского университета, из своих наблюдений за разными сторонами жизни японцев делает вывод: «Мы строим для вечности, японцы – для бренности»^[56]. Такая ситуация обусловлена не только историческим развитием, но и природными условиями этой страны. Япония находится в зоне природных катаклизмов, так что частые извержения вулкана, как правило, сопровождаемые сильными землетрясениями, опустошающие пожары и другие стихийные бедствия повреждали и совершенно разрушали десятки, а иногда и сотни тысяч сооружений в этой стране. Из-за мгновенного уничтожения любых плодов человеческих усилий природа почиталась древними японцами как всемогущая и устрашающая сила, которая господствовала над всем материальным, формируя полюса системы ценностей этой культуры «вечное – бренное»^[57]. Однако японцы привыкли не спорить с природой. На низшей ступени в этой системе ценностей стоял традиционный японский дом, который воспринимался как заведомо недолговечный, даже в какой-то степени эфемерный^[58]. Как правило, дом в Японии мог не только быстро воздвигаться, но и столь же быстро разбираться (или быть разрушенным), поэтому воспринимался исключительно как временный объект.

То же можно сказать и о других вещах, служащих для повседневного употребления, ведь лишь немногие из них изготовлялись с расчетом на прочность и долговечность. «Изношенные соломенные сандалии заменялись новыми на каждом этапе путешествия; платья состояли из отдельных кусков материи, скрепленных крупными стежками так, чтобы их без труда можно было распороть для стирки... маты на полу заменяются новыми каждую осень»^[59] и т. д. Можно привести еще множество примеров того, что повседневная японская жизнь строится на способности довольствоваться временным, преходящим. Этот принцип виден и в далеко не легких конструкциях. Об этом может свидетельствовать традиция полной перестройки верховного синтоистского храма Исэ-дзингу каждые 20 лет (последняя, 62-я по счету, состоялась в 2013 году). Материал храма обновляется, а его форма остается неизменной. В этом и заключена сама идея сохранности – не в материальной оболочке храма, но в строгой канонизации ритуала его перестройки, не меняющегося уже много веков.

В один ряд с этими примерами, казалось бы, должны встать и бумажные изделия. Однако, в отличие от западноевропейского сознания, бумага, такой хрупкий и недолговечный по сути своей материал, в Японии никогда таковым не воспринималась. Японцы раскрыли совершенно неожиданные свойства бумаги, сумев наделять ее качествами, совершенно для бумаги не свойственными (в европейском понимании). Достаточно вспомнить, что и способ изготовления бумаги, привезенный из Китая корейским монахом в 610 г., был изменен настолько, что некоторые виды японской бумаги стали гораздо прочнее китайской. Хотя другие ее виды ценились, скорее, за свою мягкость, гигроскопичность и т. д. Известно, что китайцы, изобретя бумагу во II в., способ ее изготовления хранили в строжайшем секрете. Раскрыв же этот секрет, как и во многих других случаях за свою историю, Япония до неузнаваемости изменила заимствованную технологию и превратила ее в собственное уникальное изобретение, создав новые способы ручного производства бумаги.

Китайцы при изготовлении бумаги размоченные в воде волокна выливали на специальные сетчатые щиты-формы и давали воде медленно стечь, просочившись через мелкие ячейки. Японцы же, в отличие от китайцев, после того, как волокна размокали в воде, ловко и энергично трясли форму. Это приводит к тому, что волокна прочно переплетаются между собой. Кроме того, в размоченные волокна добавляли еще клейкий растительный экстракт, который способствовал более плотному и прочному их соединению.

В качестве основы для изготовления своей бумаги (*васи*) японцы использовали внутреннее волокно трех видов кустарников: *кодзо* (волокно бумажного тутового дерева), как считается, исполняет роль мужского элемента, защитника. Ведь это волокно – толстое, прочное и самое долговечное, а потому наиболее широко используется. *Мицумата* считается «женским элементом», т. к. это волокно изящное, тонкое, и бумага из него получается очень гладкая. Кроме того, волокно *мицумата* нужно дольше выращивать, поэтому из него получается более дорогая бумага. И, наконец, *гампи* – древнейший материал для производства бумаги. Считается, что это самое благородное волокно, которое ценится за многие достоинства, и бумага из него получается гладкая, прочная и долговечная. Волокно *гампи* имеет изящный естественный блеск, и часто из него еще делают очень тонкие ткани. Другие волокна – типа гашиша, абаки, искусственного шелка, конского волоса, серебряной или золотой фольги – также использовались для изготовления бумаги или смешивались с другими волокнами для декоративного эффекта.

Еще со Средних веков в стране бытует мнение, что японская бумага *васи*, изготавливаемая вручную, долговечна настолько, что способна пережить века. Кроме того, самым крупным потребителем этой бумаги является Министерство финансов. Ведь *васи* идет на изготовление японских банкнот, прочность и долговечность которых не имеет равных во всем мире. К отличительным особенностям *васи* относятся не только ее прочность, но и упругость, а также повышенная водоустойчивость. Подобное требование к

бумаге предъявляли еще купцы средневековой Японии. В случае пожара они могли бросить бумажные свитки в колодец, и все записи таким образом сохранялись, даже если дом сгорал дотла.

Ни в одной другой стране мира бумага (даже переработанная) не заняла такого места, как в Японии. В подтверждение достаточно вспомнить несколько страниц истории страны. В эпоху Хэйан (794–1185 гг.) японская бумага приобрела необыкновенную популярность при императорском дворе. В то время лучшие сорта японской бумаги по цене не уступали золоту. И в это же время получает распространение изготовление бумаги из макулатуры (*усудзумигами*), которая была невысокого качества и совсем не отличалась белизной. Но к этому и не стремились, хотя ценность такой бумаги была неоспорима. Создание переработанной бумаги началось, прежде всего, по религиозным причинам. Считалось, что именно ее сероватый цвет больше подходит для выражения чувств к умершим. Одна из придворных дам императора Сэйва, после его смерти в 880 г., сделала из писем императора новые листы бумаги и написала на них буддийскую сутру. Это позволило ей как бы приблизиться, прикоснуться к его душе.

Секреты древнего искусства создания *васи* передавались из поколения в поколение. К концу XIX в. в Японии более 100 тысяч семей занимались изготовлением бумаги вручную. Хотя сегодня, по данным статистики, их осталось менее 350, японская бумага продолжает пользоваться известностью во всем мире. Ведь благодаря своей универсальности она может использоваться в различных областях жизни и служить для совершенно разных целей. На основе бумаги в Японии делали тарелки, вазы, корзины, куклы и воздушные змеи. В зависимости от сорта японская бумага имела разное назначение. В чайной церемонии довольно толстая японская бумага *кайси* используется как салфетка. В Средние века из прочной бумаги *кинкаракава* делали сумочки, красивые коробочки и табакерки.

Распространенный предмет быта японцев – веер – также делается из бумаги. Например, заимствованный из Китая *утива* – плоский веер круглой или прямоугольной формы. Этот жесткий веер образует бумага, приклеенная к раме из тонких бамбуковых полосок, которую иногда укрепляют с помощью экстракта хурмы. Он служил прототипом воинских деревянных или металлических воинских вееров *гумбай*. В раннем средневековье (эпоха Хэйан) японцы изобрели складной веер *о: ги* (*сэнсу*), служащий для обмахивания в жаркое время года, а также для этикетных приветствий. Признаком высокого статуса в Средние века служил особый вид *сэнсу* – кипарисовый *хиоги*, который члены императорской семьи и важные чиновники использовали иногда в функции скипетра власти *сяку*. Этот веер часто называют «солнечным» из-за его внешнего вида, напоминающего часть солнечного диска с расходящимися лучами. Кроме того, его отличает необыкновенная легкость и небольшое количество ребер.

Еще несколько веков назад бумага заняла свое важнейшее место в японском доме, ведь обязательной принадлежностью традиционного японского жилища являются *фусума* и *сёдзи*. Раздвижные перегородки между комнатами – *фусума* –, представляют собой тонкие деревянные рамы, с обеих сторон оклеенные плотной непрозрачной бумагой. Но сильнее всего характерная японская атмосфера передается через *сёдзи* – обтянутую бумагой раздвижную деревянную раму, исполняющую функции окна, двери или межкомнатной перегородки. Она пропускает в интерьер мягкий рассеянный свет. Высококачественная *васи* использовалась для *сёдзи* императорской виллы Кацура, Золотого и Серебряного павильонов и других архитектурных шедевров страны. Полупустой интерьер замков крупных японских феодалов имел яркую декоративную деталь – росписи, выполненные на *фусума*. С начала XVII в. получают распространение украшенные росписью ширмы (*бёбу*), каждая створка которых представляет собой деревянную раму, обтянутую с двух сторон прочной бумагой *гампи*.

Прочность изготавливаемой вручную бумаги способствовала росту ее популярности и начавшимся экспериментам для использования ее в строительстве. Настоящие чудеса в области применения бумаги японские специалисты продемонстрировали в конце XX в. С 1986 г. японский архитектор Сигэру Бан изучал технологию изготовления бумажных труб и их несущую способность. Результатом стало открытие неожиданных конструктивных свойств труб из прессованного картона, что повлекло за собой широкие возможности их использования в строительстве.

Самым первым сооружением Бана в ряду построек из бумажных труб стала Бумажная беседка, возведенная в Нагое в 1989 г. (см. вкл.: илл.89) Небольшая беседка цилиндрической формы была сооружена из бумажных колонн, установленных на бетонном основании. Каждая колонна представляла собой полую трубу толщиной 15 мм, имела диаметр 325 мм и высоту 4 м. 48 труб были покрыты парафином для гидроизоляции. Бумажные колонны образовывали собой круг и были закреплены на основе с помощью клея. В верхней части беседки трубы были сжаты кольцом для большей устойчивости конструкции. Крыша представляла собой натянутый тент. Небольшая постройка, пользовавшаяся большой популярностью местных жителей, простояла 6 месяцев и была разобрана. После демонтажа конструкции свойства бумажных труб были еще раз проанализированы, в результате чего выяснилось, что их прочность на самом деле возросла. Полугодовое воздействие ветра, дождя, ультрафиолетовых лучей привело к увеличению сжимающей силы труб.

Начиная со строительства Бумажной беседки, Сигэру Бан реализовал десятки проектов с использованием трубок из прессованной бумаги. Многие из них оказались совершенно незаменимы при ликвидации последствий стихийных бедствий. После великого землетрясения Авадзи 1995 г. в области Кобэ^[60], Бан спроектировал на месте уничтоженной церкви Купол общины – место убежища и встреч тех, кто пережил это бедствие, а также общинный центр – Римско-католическую церковь (см. вкл.: илл.90, 91). Оба сооружения полностью сделаны из переработанной бумаги и разрабатывались с учетом важнейших для этого случая критериев, таких как дешевизна и быстрота строительства. Купол общины окружают стены из бумажных труб диаметром 108 мм, наверху – мембранное покрытие, накрывающее площадь 16 м² (что является стандартным размером приюта для пострадавших, согласно

правилам Верховного комиссариата ООН по делам беженцев)^[61]. Это убежище создавало надежную защиту для жертв землетрясения, а дополнительное утепление конструкции придавал своеобразный фундамент сооружения – заполненная песком тара из-под пива.

Римско-католическая церковь, построенная с помощью добровольцев, была возведена всего за пять недель (ее строительство было закончено в сентябре 1996 г.). Основу сооружения составили 58 бумажных колонн (диаметром 325 мм, толщиной 14,8 мм) высотой 5 м, на которые опирается свод. Картонные колонны образуют эллипс, эта форма, по словам Бана, была заимствована им у Лоренцо Бернини^[62]. Оригинальный купол выполнен в виде двойного тента: на овальный свод посажена прямоугольная оболочка. Отсутствие каких бы то ни было изолированных помещений, барьеров, отделяющих людей друг от друга, создавало непрерывность пространства и способствовало общению людей, которых постигло горе. Церковь была демонтирована в 2005 г., и все материалы перевезли на Тайвань, где также возникла необходимость в сооружении после сильного землетрясения Бумажной церкви (2008 г.).

В феврале 2011 г. новозеландский город Крайстчёрч пострадал от сильного землетрясения. Сокрушительный ущерб был нанесен собору Крайстчёрч, считавшемуся символом города. Ведь название города так и переводится с английского – «церковь Христа». Администрация города обратилась к Бану с просьбой спроектировать новый временный собор на месте разрушенного. Новый англиканский храм в Крайстчёрче высотой 24 м был построен в 2013 г. (см. вкл.: илл. 92,93) Основой конструкции стали картонные трубы диаметром 60 см, установленные на железобетонном фундаменте. Для гидроизоляции и огнестойкости трубы были покрыты полиуретаном, а двускатная крыша сделана из поликарбоната. Фасад храма украшен большим треугольным витражом https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BD,_%D0%A1%D0%B8%D0%B3%D1%8D%D1%80%D1%83-cite_note-22. По замыслу архитектора, собор сможет вместить до 700 верующих и прослужит англиканской общине около 50 лет.

Бумажные сооружения Бана имеют рекордно низкую стоимость, легко устанавливаются и являются достаточно прочными. Все детали таких домов созданы в виде конструктора – так что, прибыв на место, собрать здание в единое целое может абсолютно любой, даже неподготовленный человек. Эти постройки доказали свою практичность после землетрясения в Кобэ (см. вкл.: илл.94). По этим причинам бумажные дома стали образцом для реализации в других странах. Легкие, дешевые и быстровозводимые бумажные дома, необходимые как временное жилье для пострадавших во время стихийных бедствий, по этому же принципу (монтажа бумажных цилиндров, часто с водонепроницаемым покрытием) были сооружены в Турции (2000 г.), Индии (2001 г.). По словам самого архитектора, «архитектура должна быть безопасной: во время катастроф не природа губит людей, а тяжеловесные здания»^[63]. Эту область своей профессиональной деятельности – возведение дешевого мобильного жилья для жертв катастроф – он считает важнейшей: «Способ стать общественно полезной определяет будущее архитектуры», – говорил С. Бан^[64].

Сходная конструкция была использована С. Баном при создании Библиотеки поэта (Канагава, 1992 г., см. вкл.: илл.95, 96). Основой сооружения стал каркас из соединенных между собой бумажных труб. Техническая простота и элегантность такого решения исходит из культа неприукрашенной красоты, веками формировавшегося в Японии. Интерьер заполнен книжными стеллажами так, чтобы между ними оставалось застекленное пространство, через которое внутрь попадает свет. Концепция стеллажей, вмонтированных в стены, наводит на мысль об авангардной трактовке перегородок *фусума*. Пространство помещения полностью раскрыто вовне. Стеклопакеты вокруг стеллажей делают сооружение частью окружающего природного пространства.

Мировое признание получили также павильон Одавара и Бумажная галерея, возведенные из картонных труб. В один ряд с этими шедеврами встает и резиденция архитектора – Бумажный дом на озере Яманака (преф. Яманаси, 1995 г., см. вкл.: илл.97, 98). Дом, сделанный из картона, о чем говорит его название, имеет жилую площадь 110 м² и рассчитан на двух человек. Структуру дома определяют две квадратные плиты – пол и перекрытие, внутри которых S-образного вида стена формирует жилое пространство, частично выходя наружу. Эта стена – уникальная часть Бумажного дома – состоит из картонных труб высотой 2,7 м и диаметром 28 см. Трубы не только поддерживают несущую плиту, но и определяют различное предназначение пространства, которое образуется с их помощью, разделяют жилую и сантехническую зоны. Для формирования гостиной, например, потребовалось 80 труб.

Здание отделяется от окружающей среды достаточно условно с помощью стеклянных стен, которые могут полностью раздвигаться, и тогда постройка открывается во внешнее пространство. Панели из стекла можно и закрыть, но даже тогда они не создадут ограждение по всему периметру. Большой вынос горизонтальных плит поддерживают специально предназначенные для этого 10 картонных труб. Силуэт здания и функциональные возможности его элементов (способность защитных стеклянных экранов собираться и раздвигаться) напоминают традиционный японский дом.

Внимание современных японских архитекторов бумага привлекает и при создании чайных домиков. Передать глубокий смысл и философию японского чайного действия призвано пространство чайного домика, организованное особым образом. Четыре принципа чаепития – гармония, почтительность, чистота и тишина, положенные в основу философии чайного ритуала, должны найти воплощение в организованном пространстве и эстетике интерьера чайного домика.

Бумажный чайный домик (см. вкл.: илл.99) был создан архитектором Тадао Андо в 1992 г. для однодневного чайного действия, устроенного в пляжной зоне Сидзуока. Масштабная акция должна была включать, кроме чайной церемонии, также презентацию икебаны и бамбуковую инсталляцию. Андо создал нетипично большой чайный домик, площадью 20 м², расположив его у соснового леса. Довольно

серьезные размеры постройки объясняются тем, что в день мероприятия большое число людей должны суметь посетить чайное действо. Но при увеличении площади архитектор не отошел от строго регламентированной высоты чайного домика – «5 сяку 8 сун»^[65]. Домик сделан из бумаги *васи*, изготавливаемой вручную. В постройке не предусмотрено окон, т. к. *васи* пропускает свет в интерьер, лишь смягчая его. Таким образом, легкие бумажные стенки чайного домика представляли собой эфемерную, но непроницаемую преграду между участниками чайного действия и внешним окружением. В этом проявляется уважение к многовековой традиции организации пространства чайного домика, в котором начиная с XVI в. окна поднимались так высоко, чтобы находящиеся внутри не могли видеть то, что происходит снаружи.

«Мой вклад ограничился сооружением белого зонта – это мотив, символизирующий японскую эстетику и создающий пространство в духе “*ити-го ити-э*”», – рассказывал о концепции своей постройки Тадао Андо^[66]. «Ити-го ити-э» (букв. «одно время, одна встреча», то есть, единственная встреча за все время жизни) – это характерная японская идиома, которая лежит в основе философии чайной церемонии. Этот термин еще можно перевести как «только это время и больше никогда». Он описывает, насколько важен и дорог процесс встречи между людьми, а также призван напомнить о том, что многие встречи уже не повторятся, но даже при повторении встречи невозможно повторить чувства, эмоции, дух уже прошедшего времени. Каждый момент уникален, и необходимо им дорожить. Невозможно «переписать» какие-то события в жизни, как невозможно прожить их еще раз. Это понятие тесно связано с дзэн-буддизмом и передает ощущение бренности мира, являясь одним из ключевых в культуре Японии.

Бумажный чайный домик Сигэру Бана (см. вкл.: илл.100, 101) был создан для Центра японской культуры и искусства в Лондоне в 2008 г. Созданный Баном чайный домик предназначен для установки в помещении, а не на улице. Архитектор сделал небольшое сооружение из картонных трубок квадратного сечения. Стены соединены между собой стальными стержнями, а крыша полностью сделана из бумаги. Пол и мебель также изготовлены из тех же картонных трубок квадратного сечения. Исключение составляет стол, созданный из ячеистого картона. Процесс изготовления всех элементов позволяет очень легко собирать и разбирать постройку. В чайном домике, согласно традиции чайного действия, также имеется зона ожидания, где можно отдохнуть на скамеечке, настраиваясь на предстоящее таинство. Сигэру Бан, создавая это небольшое произведение, как всегда, предложил уникальное конструктивное решение, которое использует концепцию рационального и практичного пространства, соединенную с непревзойденной эстетикой и огромным уважением к людям. Также необходимо помнить, что изготовление предметов чайной утвари из бумаги и папье-маше – это была одна из традиционных специальностей мастеров, связанных с чайным действием.

Западному сознанию претит мысль о прочности бумажных изделий – ведь тем самым разрушается устойчивое клише, формировавшееся веками каменного и кирпичного строительства в Европе. Японские архитектурные эксперименты доказывают, что бумага, столь хрупкий на первый взгляд материал, может стать очень прочной конструкцией. Цилиндры из прессованного картона Бана – водо-, жаро-, и сейсмоустойчивы. Кроме того, бумажные сооружения оказались гораздо дешевле, но прочнее и устойчивее, чем, например, деревянные. Все это определяет будущее бумажной архитектуры как достаточно перспективной отрасли строительства.

Архитектура и природа

Современные сады Японии: трансформации и константы

Японский сад на протяжении уже многих веков воспринимается как визитная карточка страны. О его истории, философии и эстетических качествах написано множество книг^[67]. Насыщенный символами, воплощающий философско-эстетическую систему осмысления природы как абсолютной красоты и модели мироздания, сад в Японии устраивался по определенным правилам и дополнял собой все типы традиционной архитектуры страны – монастыри, дворцы, жилые дома, чайные комнаты, а, возможно, даже точнее будет сказать, что все вышеперечисленное дополняло сад.

Японский сад становится визитной карточкой любой японской выставки и обязательной составной частью каждого павильона Японии на Всемирных выставках. В конце XX – начале XXI века на Экспо стали показывать не только исконно присущие исторической традиции сады (ландшафтные, сухие), но также появилась символика сада и природного ландшафта в элементах архитектуры (интерьер павильона Японии на Экспо'2000, фрагменты интерьеров японских павильонов на Экспо'2005, Экспо'2010). На последней Всемирной выставке, проведенной на территории Японии (Экспо'2005), кроме традиционных, были представлены современные водные сады (см. вкл.: илл.102). Они были устроены с использованием только двух элементов – воды и камней, которые всегда были главными элементами японского сада. Вода является символом отрицательной, женской, темной, мягкой силы инь, а камни – символ положительной, мужской, светлой и твердой силы ян. Их вечное противостояние и неразрывное единство выражает собой сущность мироздания. Посетители должны на физическом и духовном уровнях ощутить суть японской философии, передать которую призвано наполненное символами пространство японского сада. Сосредоточение на его элементах ведет к постижению законов Вселенной, к пониманию человеком самого себя. Цель созерцания японского сада, по емкому

выражению крупного ученого-японоведа Татьяны Петровны Григорьевой, заключается в том, что человек встает на путь преобразования: «Надо отпустить ум на свободу, предоставить мысль самой себе. Непривязанность к эго делает человека свободным. Истина – в Природе»^[68].

В последнее время крупные города Японии, как и все мегаполисы мира, столкнулись с проблемой переуплотнения и серьезного дефицита свободных площадей. Это привело к тому, что со второй половины XX в. в Японии начали появляться новые формы жилых домов чрезвычайно миниатюрных размеров, появились гостиницы капсульного типа и т. д. Резкое сокращение пространства не обошло стороной и сады. Правда, японские сады никогда и не занимали больших площадей. В каждой стране мира знают о японском саде камней буддийского храма Рёандзи в Киото и его знаменитой загадке. При этом редкий посетитель этого уникального сада, увидев сад Рёандзи своими глазами, не выразит глубочайшего удивления в связи с его небольшими размерами^[69].

Японцы, прекрасно умеющие воплощать свой художественный гений на небольших площадях, в последние десятилетия были поставлены в условия почти полного отсутствия площадей под устройство садов. В старых районах Токио из-за высокой плотности свободного пространства для этих целей совсем не осталось. Выход их положения находят даже на очень узких улочках, где деревянные дома теснятся друг возле друга и, казалось бы, нет никакой возможности устроить сад. Люди выставляют вдоль домов, около дверей, на балконах горшочные растения. Такое озеленение служит двум целям: цветы придают окружению естественную красоту и, вырастая до существенных размеров, создают тень, помогая перенести жару летних месяцев.

Уместно вспомнить об одной отличительной особенности культуры, которая заключается в том, что с давних времен японцы научились принимать то, что изменить нельзя, смогли найти формы максимально комфортного и продуктивного сосуществования с тем или иным неизбежным явлением или процессом. Например, при невозможности ликвидировать густонаселенность и строительный бум крупных городов, в Японии были выработаны «компенсаторные механизмы», способные «пригасить» отрицательные стороны высокой плотности. Одним из таких «компенсаторных» механизмов был и остается сад. К XXI в. сады Японии приобрели новые виды, отвечая требованиям времени.

Главные отрицательные факторы современной цивилизации – высокая плотность городов Японии и тот факт, что современная городская среда только усиливает оторванность человека от природы, привели к появлению необычных архитектурно-ландшафтных сооружений: к созданию вертикальных, многоярусных садов, садов на крышах (см. вкл.: илл.103, 104).

Сады на крышах в японских городах начали стремительно набирать популярность со второй половины XX в. Самый первый в стране сад на крыше был устроен на пятом этаже Гранд-отеля в Саппоро (1966 г., см. вкл.: илл.105). Озелененную крышу, площадью 660 м², украшают пруд и маленькие «горы». Увидеть его с улицы не удастся, но прекрасный вид на сад открывается почти из каждого помещения отеля. В настоящее время сады на крышах уже достаточно распространены в Японии, их устраивают на офисных зданиях, жилых домах, даже на гаражах.

Именно в озеленении крыши проявила себя тенденция к значительному увеличению размеров создаваемого сада. Размещенные на крышах или фасадах современных зданий сады призваны компенсировать сокращение парков, а также других зеленых зон и рекреационных пространств в городах. Проект Зала международных приемов в префектуре Фукуока (ACROS Fukuoka, авторы: архитектурное бюро «Takenaka Corporation», арх. Emilio Ambasz, см. вкл.: илл.106 – 108) предусмотрел площадь сада на крыше почти в два раза превосходящую площадь основания здания. Этот зеленый оазис на крыше – единственный в своем роде. Его концепция представляет собой уникальное сочетание урбанизированного и паркового пространств. Северная сторона 18-этажного здания, выходящая на самую престижную улицу финансового района Фукуока, представляет собой элегантный городской фасад, созданный из металла и стекла. Южный фасад фактически полностью утопает в зеленых насаждениях. Он содержит 15 ступенчатых террас, по которым можно подняться по зеленому каскаду на самую вершину. Террасный сад как бы расширяет пространство расположенного рядом парка Тэндзин. В этом и заключалась главная сложность при обсуждении проекта новой постройки – единственный пустующий участок в центре города (который и предполагалось отдать под застройку) был расположен рядом с Центральным парком. Следовательно, любое высотное офисно-административное здание, возведенное рядом, неизбежно повлечет сокращение прогулочной зоны парка, а наплыв большого числа людей, спешащих на работу, конечно, разрушит атмосферу тихих и размеренных прогулок, которые и являются для жителей мегаполиса основной целью отдыха.

Созданная концепция нового здания соответствовала ожиданиям и администрации и жителей города. Вдоль кромки парка расположились, уходящие ввысь, зеленые террасы ACROS Fukuoka. Из-за появления нового сооружения размер парка визуально даже удвоился. На каждом ярусе зеленой террасы созданы сады для медитации, релаксации и просто отдыха от городской суеты. Верхняя терраса выполняет функцию большого бельведера: с нее открывается несравненный вид на залив и окружающие горы. Чтобы максимально погасить шумы деловых районов города, на террасах созданы водопады и бассейны. Бассейны находятся прямо над центральным стеклянным атриумом здания, в результате, в интерьер через остекленную башню, разделяющую бассейны, проникает мягкий рассеянный свет. Всего на уступах этой импровизированной пирамиды-парка в настоящее время высажено около 50 тыс. растений, занимающие площадь 5400 м².

Под пятнадцатью парковыми террасами находится более одного миллиона квадратных метров многофункционального пространства, содержащее выставочный зал, музей, театр на 2000 мест, конференц-залы, залы и офисы администрации города, а также торговые площади и офисы. Сад на крыше помогает предотвратить перегрев здания, поддерживать умеренную температуру внутри.

Благодаря этому рабочая среда в этом здании становится более комфортной. Крыша захватывает дождевые стоки, поддерживая жизнь растений, насекомых и птиц. Проект ACROS Fukuoka с террасами, водопадами, бассейнами и огромным количеством растений реализовал идею «зеленого» оазиса в центре большого города. Созданное сооружение позволяет крупной городской структуре существовать в симбиозе с бесценным ресурсом открытого общественного пространства.

Функции японских садов на крышах выходят далеко за рамки рекреационных зон. Они создаются не только для любования и тихих прогулок, но и для активного вовлечения жителей в коллективные мероприятия, праздники и т. п. Яркий пример – сад на крыше одного из высотных зданий комплекса «Роппонги Хиллз» в Токио. С 2003 г. здесь проводится праздник посева риса. В этом проекте архитектор Ёдзи Сасаки задался целью создать особый тип общественного пространства, которое человек может «открыть» для себя в большом городе. Небольшой сад и рисовое поле, расположенные на крыше 45-метровой башни, занимают площадь 130 м². Сад носит название «Сад с рисовыми полями» (см. вкл.: илл.109) и предоставляет токийцам уникальную возможность – ощутить природу в ее жизненных циклах и даже стать полноправными участниками регулярных мероприятий по посадке и сбору урожая риса, а также по приготовлению рисовых лепешек. Такой способ общения между людьми, безусловно, обогащает культуру мегаполиса и дает уникальную возможность прикоснуться к одной из древнейших японских традиций. Ведь рис для японцев – один из самых необходимых продуктов, *хонсёку* (основное блюдо японской кухни). Об особом к нему отношении свидетельствует древняя традиция, предписывающая императору с императрицей сажать рис своими руками, собирать урожай и подносить его в дар богам, а также простонародное именование его «бодхисатвой».

Рисовые поля в современных японских мегаполисах настолько популярны, что под них специально отводят крыши или верхний этаж офисных зданий. Рисовые поля на крышах не боятся дождей, более того, их специально держат затопленными во избежание сорняков и вредителей. Вместо перекуров сотрудникам офисов разрешается покидать рабочие места для полива «плантации». Выяснено, что это способствует снятию стресса и обретению положительных эмоций. А перед уборкой риса воду спускают. В день сбора урожая сотрудники часто приходят семьями, с детьми. Такая работа становится настоящим отдыхом и помогает еще больше сплотить коллектив фирмы. Бывает, что на праздник сбора урожая допускаются и туристы. Однако случайному человеку на такие мероприятия попасть очень трудно. Рисовые поля на крышах проходим не видны, да и допуск туда в другое время сильно ограничен. «Сад с рисовыми полями» комплекса «Роппонги Хиллз», например, можно увидеть лишь с верхних этажей соседних небоскребов.

Однако переуплотнение городов современной Японии привело к широкому распространению очень маленьких и совершенно крошечных садов. Такие микросады, несмотря на длинную историю своего существования, в XX в. получили своего рода второе рождение. *Цубо-нива* – это совсем маленькие садики, расположенные в пределах жилого дома. *Цубо-нива* устраивались и в дзэн-буддийских храмах, но на протяжении всей своей истории этот сад являлся неотъемлемой частью пространства жилой архитектуры. Самые ранние упоминания^[70] о *цубо-нива* относятся к периоду Хэйан (794–1185 гг.), когда небольшую территорию между главным зданием дворца и жилыми постройками начали украшать растениями и цветами. Название сада напрямую связано с его размерами и происходит от двух слов: единицы измерения площади, «цубо», равной 3,3 м², и «нива», означающего «сад, двор», т. е. буквально «цубо-нива» можно перевести как «сад площадью в 1 цубо». Другой перевод слова «цубо» – кувшин, горшок, т. е. небольшое вместилище, чем, собственно, и является крошечное пространство, отводимое этому садику.

Сады *цубо-нива* получили свое распространение на свободных пространствах, которые непременно оставались в городах между постройками стиля омотэя-дзукури^[71], появившегося в Японии в XVI в. Небольшие свободные пространства были необходимы для циркуляции воздуха между зданиями и их естественного освещения. На тесном пространстве между своим и соседним домом японцы создавали маленькую вселенную – сад *цубо-нива*. Этот крохотный сад воплощал философию жизни и удивительное деятельное стремление японцев даже в тесных городских условиях жить в единении с природой. Сад *цубо-нива* включает в себя все традиционно присущие ему элементы – бамбуковые кусты, группы декоративных камней, каменный фонарь – и несет символическую нагрузку, образуя природный микрокосм. Как правило, в традиционных японских домах располагалось несколько (два, а иногда и три) *цубо-нива*. Часто такой сад, даже очень маленьких размеров, берет на себя традиционную функцию отделения фасада дома от соседних строений или, при расположении внутри постройки, отделения общих помещений дома от жилых и, конечно, становится визуальным барьером (пусть даже символическим), не позволяющим охватить взглядом все внутреннее пространство помещений. Кроме того, не пропуская в дом яркий свет, но неся свежий воздух, он, традиционно соединяя архитектуру с природой, создает иллюзию того, что вы находитесь не дома, а на улице.

В современных жилых домах сад *цубо-нива* продолжает играть значительную эстетическую роль и имеет ярко выраженные функциональные особенности. Дом «Сора-но-катати» в Канагаве, спроектированный для своей семьи архитектором К. Кисимото, хоть и имеет небольшие размеры (его жилая площадь составляет всего 41,6 м²), но с самого начала работы над проектом включал в качестве обязательного элемента сад. Сад расположен внутри постройки и делит дом на крылья, которые на двух уровнях связываются внешними верандами (см. вкл.: илл.110). Веранды опоясывают сад, а само их присутствие – также традиционная особенность японских построек. Очень интересно организовано пространство этой постройки. Несмотря на ее небольшие размеры, открывается довольно большое разнообразие вариантов продвижения по дому, смены уровней и визуальных перспектив. Из каждой без исключения комнаты этого дома можно любоваться садом. Раскрытие всех помещений постройки на

сад увеличивает естественную освещенность комнат и, конечно, позволяет любоваться красотой природы, черпая вдохновение в созерцательности.

Жилой дом Хаку-кан в Осаке (арх. Ё. Сасаки, А. Сакамото) использует художественные свойства света, цвета, ветра и воды, которые призваны дополнить жилое пространство. Постоянно изменяющаяся природа привносится в архитектуру, оживляя ее. Жилой комплекс включает несколько маленьких внутренних двориков, в каждом из которых устроен сад (см. вкл.: илл.111,112). Разумеется, каждый сад сделан непохожим на другие, передает неповторимую атмосферу и краски разных времен года, имеет индивидуальную композицию и собственный набор использованных для организации сада растений.

«Дом двойного потока» (арх. А. Ёнэда, М. Икэда), построенный в Токио, также должен был разместиться на крошечном клочке земли, что делало совершенно невозможным устройство в центре жилых помещений двора с садом, пусть даже и совсем маленького. Дом, занимая минимальную площадь опоры, вытянулся на пять этажей вверх. Три верхних этажа, отданных под жилье, фактически представляют собой лестничные клетки, ведь лестница занимает главное пространство дома. Именно лестница осуществляет вертикальное сообщение, она же является площадкой для детских игр (что делало необходимым ее оснащение защитной сеткой). Сад, устроенный на балконе верхнего этажа, занимает крошечную площадь (менее 1 м²), см. вкл.: илл.113. При входе в этот сад необходимо снять обувь (сменить ее на специально подготовленную внутреннюю). В миниатюрном доме тем более необходимо пространство для отдыха, уединения, созерцательности.

Одним из важнейших в традиции японского садового искусства является сухой сад. Его образ и основные элементы сложились под влиянием буддизма и развития храмовой архитектуры. Характерной особенностью таких садов, обусловившей их название, стала замены воды светлым песком и гравием, на которых проводились бороздки, символизирующие рябь на поверхности воды. Абстракция и символизм стали главными составляющими художественного языка сухого сада, предназначавшегося, прежде всего, для медитаций. Дзэн-буддизм обязывает человека быть властным над своими эмоциями и сознанием, призывает к укреплению духа, пониманию законов мироздания, постижению истины через самосовершенствование. Заклячая в себе определенный эмоционально-смысловой потенциал, сухой сад раскрывает перед каждым человеком возможность преодолеть низкие и мелочные качества в себе самом. Сады дзэн уже не предназначались для прогулок, их функция была аналогична пейзажным свиткам – помогать в практике созерцания. Это своего рода сад-мандала, создаваемый для выработки предельно сконцентрированного сознания.

Главными элементами сухого сада являются необработанные камни, расположенные по отдельности или объединенные в группы. Камень справедливо считается одним из древнейших религиозных символов Японии. «Движимый желанием увидеть и ощутить незримые таинственные силы природы и пространства, человек видел перед собой одну-единственную субстанцию, возникающую из мрака первозданной природы, – крепкие недвижимые скалы и камни... Человек начинал видеть в природных камнях и скалах воплощение “мононокэ”^[72] и символ, позволяющий постичь изначальное пространство»^[73]. Еще в период Дзёмон^[74] камни и скалы стали считать символами, включающими в себя духов природы и всего окружающего пространства.

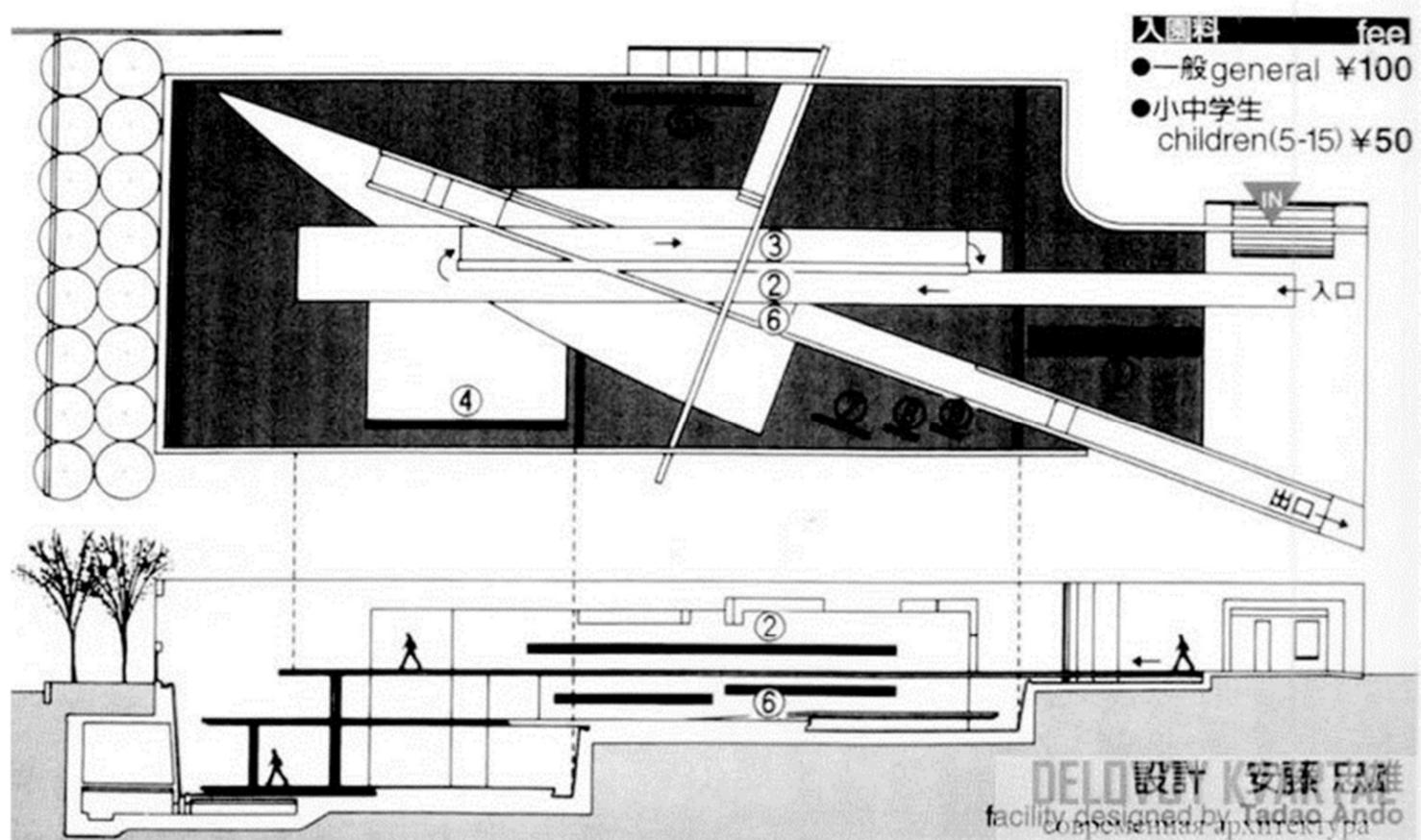
Духовное тяготение японцев к необработанным камням, первоначально питавшееся религиозными представлениями, характерно для всей истории Японии вплоть до наших дней. Подавляющее число японских гостиниц, ресторанов, административных зданий и многофункциональных комплексов включает в себя сухие сады, иногда совершенно крошечных размеров. Одним из крупнейших японских мастеров в создании садов дзэн является Суммё Масуно (Shunmyo Masuno), создавший более 40 садов в Японии и за ее пределами при офисных зданиях, гостиницах и храмах. «У камней есть душа, и они сами подсказывают мне, как их лучше использовать», – говорил Масуно^[75]. Практикующий дзэн-буддийский священник в восемнадцатом поколении, он стал одним из наиболее известных японских ландшафтных архитекторов в мире и прославился своей уникальной способностью поразительно тонко и точно сочетать современные элементы с традиционной символикой сада. Масуно работал и в ультрасовременных городских отелях и в японских классических садах. И в каждом проекте его работа в качестве ландшафтного архитектора неразрывно связана с его буддийской практикой.

По мнению мастера, «каждый, кто оказывается у дзэнского сада, обретает особое духовное состояние, ведущее к пробуждению, а духовное пробуждение может быть достигнуто только путем общения души с умом»^[76]. Сад перед «Лазурной башней» отеля «Токуи» в Токио (см. вкл.: илл.114), созданный мастером в 2001 г. состоит исключительно из обработанных камней, уложенных в плавные волнистые линии, ступенями спускающихся к стене отеля. Такой сад, устроенный в духе традиции дзэн, воплощает в себе образ морских волн, набегающих на каменистый берег. Этот сад через стеклянную стену могут видеть все посетители отеля, расположившиеся за столиками в кафе или рядом, в гостевой зоне. Создание каменных садов высокой эстетической ценности, полных символической многозначности, когда несколько камней могут складываться в знак целой вселенной, – важная часть японской традиционной садовой архитектуры.

Синтез архитектуры и садового искусства в Стране восходящего солнца достиг кульминации своего развития к концу XX в., когда начали появляться совершенно новые виды архитектурно-ландшафтных форм, отличающиеся своим техническим, пластическим, композиционным решением от всего, что было создано ранее. «Сад изящных искусств» (см. вкл.: илл.115–119) был разработан Тадао Андо в 1994 г. и занял площадь 0,3 га. Размещение сада в Киото предопределило особые требования, предъявляемые к его проекту. Очень сложно соперничать со знаменитыми на весь мир садами Киото, созданными для сосредоточения и медитации, для любования природными пейзажами. Андо нашел

свой, неповторимый вариант сада. Его авангардный «сад картин» пополнил всемирно известную коллекцию различных видов и типов садов древней столицы Японии.

Архитектор спроектировал трехуровневое бетонное сооружение, предназначенное для созерцания, но не красоты природы, а репродукций великих полотен выдающихся художников разных культур и эпох, которые являются ценностью мирового наследия. Основную экспозицию составляют восемь картин. Они были переведены фотографическим образом на керамические пластины, устойчивые к коррозии и выцветанию. Здесь, как и во многих других своих произведениях, Андо снова работает на контрастах, создавая синтез бетонных плоскостей и природной среды, строгой геометрии форм и затейливой траектории движения, света и тени. Трехуровневое сооружение не получило перекрытий. Расположение сада под открытым небом продиктовано не только стремлением передать древние законы садового искусства, но, прежде всего, желанием создать естественное освещение, необходимое для правильного восприятия живописных полотен.



Т. Андо. «Сад искусств» в Киото. План

Основная часть сада-музея расположена ниже уровня земли. Такой подход помог сохранить в неприкосновенности ботанический сад, расположенный по соседству, и включить его растительность в композицию «сада изящных искусств». Видовые точки созданного музея под открытым небом включают не только панорамы зеленых ландшафтов с редкими породами деревьев, но и пейзаж горы Хигасияма, мягкие очертания которой с древности считались символом женственности в Японии.

Именно архитектурное использование пространства в саду составляет главную причину его популярности. Зрителя проводят через серию аллей, окруженных бетонными и стеклянными панелями. Через все три уровня проходит экран с водопадом, благодаря чему шум воды слышен в самых отдаленных уголках сада. На каждом уровне галереи размещены уступы, по которым стекает вода, и оформлены декоративные бассейны. Верхняя, средняя и нижняя галереи «сада изящных искусств» связаны между собой мостами, дорожками, переходами.

Тщательно продуманный план предусматривает многочисленные пересечения бетонных стен, что привело к сложной организации пространства сада. Столь любимая Андо режиссура передвижений посетителей с раскрытием различных видовых перспектив в этом произведении также хорошо видна. При довольно небольшой площади «сада изящных искусств» желающий все посмотреть посетитель незаметно проходит километры, восхищаясь интересными ракурсами и открывая для себя неожиданные повороты. Такая иллюзия в формировании пространства является отличительной особенностью традиционного японского сада. Ее можно назвать «удлинением пространства» за счет грамотно созданных извилистых дорожек, по которым вынужден идти человек, по сути, находясь на одном и том же месте. Движение людей в пространстве «сада изящных искусств», по идее Тадао Андо, возможно только по спирали, что позволит пройти всю территорию и рассмотреть одну и ту же композицию с разных точек, под разными углами.

Очень интересно сочетание затененных и полностью открытых участков садово-выставочного пространства. Основные аллеи, предусмотренные для движения посетителей, погружены в тень за счет большого выноса бетонных плит. В приятной полутени человек проводит основную часть времени, ведь созерцание прекрасного может длиться бесконечно. Архитектор очень хорошо понимал, что для воплощения в жизнь установок дзэн на познание себя путем созерцательного размышления нужно создать комфортную атмосферу. Из затененных галерей посетитель попадает на открытое пространство, залитое солнечным светом. На таких площадках всем невольно хочется остановиться,

ведь благодаря мастерской режиссуре все внимание приковывается к выставленной здесь репродукции знаменитого живописного полотна.

Андо тщательно продумал расположение каждого полотна и их последовательное раскрытие перед зрителем. Большинство репродукций размещено на керамических панелях, способных выдержать, не потеряв свои свойства, любые погодные условия. Одно из импрессионистских полотен Клода Моне, «Водяные лилии. Утро», представлено особым образом, в стеклянном боксе, на дне бассейна. Картина, расположенная под водой, сразу приковывает к себе взгляды всех посетителей. Для нее было выбрано открытое пространство, залитое солнечным светом, что сразу сделало это место центром притяжения.

В глубине сада, между двумя водопадами, представлена фреска Микеланджело «Страшный суд». Особое внимание было уделено воспроизведению ее в том же масштабе, в котором она была создана в Сикстинской капелле. Но желание подчеркнуть величие знаменитого полотна привело к увеличению ее размеров. В «саду изящных искусств» произведение Микеланджело достигло 1430 см в высоту. Для формирования огромной фрески понадобилось 110 керамических панелей размером 0,60 x 3 м. К стене с фреской подводят галереи всех трех уровней, с которых можно как окинуть взглядом полотно целиком, так и рассмотреть детали.

Репродукция картины Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» помещена на плите, окруженной бассейном. Водная гладь бассейна отражает полотно и в то же время не позволяет посетителям подойти к картине на более близкое расстояние. Автор и в этом случае выступает режиссером, подсказывая наиболее оптимальный ракурс для созерцания произведения целиком. В «саду изящных искусств» представлены также репродукции картин импрессионистов и постимпрессионистов Ван Гога, Ренуара, Сёра, одного из первых японских мастеров монохромной живописи тушью Тоба Содзё, китайского живописца династии Сун Чжан Цзэдуаня. Своеобразным разделительным элементом при переходе от одного произведения к другому является вода. Любимая стихия Андо представлена здесь во всех ипостасях. Посетителей окружают бассейны, искусственно созданные речки и самые настоящие водопады.

Зрителю, вынужденному для правильного восприятия столь разных полотен переноситься в своем сознании сквозь пространство и время, помогает вся атмосфера сада. Простота конструкции и нейтральная цветовая гамма, использованная Андо в постройке, являются идеальным обрамлением для представленных на выставке полотен. А шум воды, слышимый из любого уголка сада, помогает создать идеальное настроение, необходимое для созерцания. Пространство всех трех этажей сада очень выразительно. На самом нижнем ярусе, под землей, водная стена контрастирует с зеленью, окружающей постройку Андо наверху. Зелень и вода обрамлены бетонными панелями, которые дополняют прозрачные зеленые перила. Необычная железобетонная опора для верхнего яруса, возможно, была вдохновлена к жизни узлами или сочленениями на бамбуковом стволе. «Сад изящного искусства» является прекрасным примером пространства, созданного по правилам и в духе традиций японских садов дзэн. Сад Тадао Андо умно и изящно соединяет просветительскую функцию с древним принципом созерцательности, помогая пересмотреть обыденные представления о том, из чего состоит сад, и вернуть людям способность видеть главное – для чего создан сад.

Полностью искусственный ландшафт создал архитектор Макото Сэй Ватанабэ вокруг «К-музея» (см. вкл.: илл.120–124). При разработке концепции музея (1996 г.) архитектор ставил перед собой задачу создать непосредственную модель города, делая акцент на качественной городской жизни. Этому способствовали объективные причины. Для размещения музея был выбран участок, проходящий по береговой линии Токийского залива. Участок оказался свободным в связи с переносом Международной выставки 1990 года из Токио в Осака.

Макото Сэй Ватанабэ в образе музея постарался объяснить инфраструктуру современного города, его энергетические потоки, потоки информации, одним словом, сложную сеть необходимых современному городу функций. Архитектура этого музея была задумана как символ современного города. Самым важным для его восприятия представлялась необходимость подчеркнуть постоянное изменение городского пространства, вечное движение города и жизни, пульсирующей в нем. Все это необходимо было выразить архитектурными средствами. Архитектор сознательно усложнил инженерно-техническое решение своей постройки. Для создания нужного эффекта он рассчитал минимально необходимую опору здания. При осмотре постройки складывается такое ощущение, что автором запечатлен короткий миг покоя в процессе перехода от одного режима (или состояния) к другому. Перехода постоянного и неизбежного. Сам архитектор назвал этот момент «рывком»^[71] («гэдацу», согласно дзэнским представлениям, это «прорыв к реальности, освобождение от иллюзий»). Именно этот момент – момент рывка, или прорыва, и стал ключевым в восприятии всего здания, поскольку, экстраполируя данную ситуацию на образ мегаполиса, движение перехода оживляет его, наполняет жизнью.

Вокруг музея искусственно образован сложный ландшафт, характеризующийся серьезными перепадами рельефа местности. Он также стал символом диалога – диалога неподвижной, по сути своей, архитектуры и постоянно меняющегося города. К-Музей состоит из разных (как с точки зрения материалов, так и геометрии форм) частей, которые вместе составляют единое целое, являясь образом города, в котором сосуществуют разные архитектурные стили, разные социально-ориентированные пространства и т. д. И только все вместе они образуют живой организм под названием «город». Таким образом, К-Музей должен был в знаковой степени отразить и динамизм развития города, и одну из его главных характеристик – разнообразие, при котором комбинация простых составляющих рождает сложное целое. Однако взаимодействие различных элементов не должно нарушать фундаментальный принцип города – баланс – залог его устойчивого развития. Также обращает на себя внимание значительное количество зеркальных поверхностей на фасаде музея. Они размещены на сторонах

постройки под разными углами, усиливая этот разноголосый и разноформатный диалог архитектуры с современным городом.

Современные условия крупного мегаполиса находятся в постоянном противоречии с природной гармонией, и этот диссонанс во времени только усугубляется. Городская среда чрезвычайно быстро меняется, соответственно, и человек должен встраиваться в этот поток постоянных изменений. Как следствие, жизненное пространство горожан все более усложняется, обретая новые функции и, как представляется, дополнительные возможности. Результатом становятся ускорение и усложнение – два фактора, дестабилизирующие жизнь в современном мегаполисе. Противодействовать им призваны сады японских городов – традиционные и современные, зеленые и сухие, они могут занимать пространство внутри здания, перед ним, на крыше, на балконах и т. д. При этом размер японского сада не имеет решающего значения. Если на крышах и наклонных фасадах зданий сад может получить значительные площади, то в пространстве города или частного дома под сад может быть выделен совсем небольшой клочок земли, и ценность приобретают его даже самые миниатюрные размеры. Японские сады способствуют замедлению времени, помогают обрести чрезвычайно необходимые каждому современному человеку паузы, целью которых все так же, как и много веков назад, является восстановление гармонии – с природой, с миром, с самим собой.

Архитектура и природа в современной Японии: симфония образов

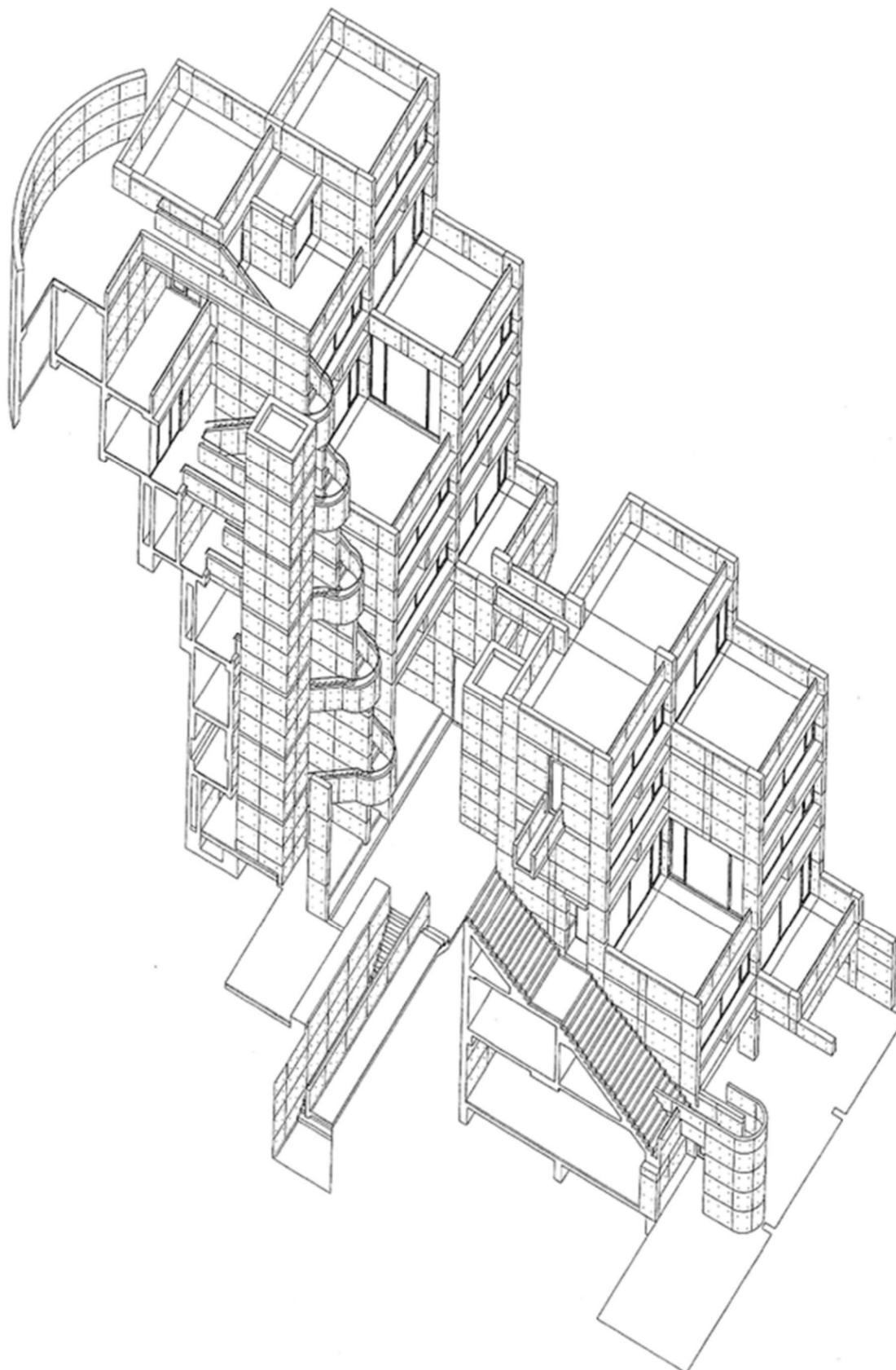
Все природные стихии неизменно находят свое воплощение в архитектуре Японии. Это относится не только к древнему периоду истории страны, но и к Новейшему времени. Вероятной причиной неразрывного единства японской культуры с природой, сохранившегося и по сей день, можно считать древние религиозные представления Японии – *синто*, главная составляющая которых – культ природы, одушевление всего окружающего мира. Согласно *синто*, природный объект анимизировался, одушевлялся, а природные явления воспринимались как деятельность богов.

Формообразование, организация пространства, которые можно наблюдать на материале современной архитектуры Японии, опираются на основополагающие мировоззренческие категории, корнями уходя в древние периоды японской культуры. В наши дни можно проследить, как то отношение к природе (основанное на религиозных представлениях, мифологии, верованиях), которое существовало в Японии на протяжении столетий, переросло в культурные коды и трансформировалось в образы природы, которые и по сей день являются неотъемлемой частью архитектурного произведения.

Попробуем привести наиболее яркие примеры соединения архитектуры Японии с природными стихиями. Неровности земной поверхности, сложный рельеф как будто не мешают японским зодчим, а, наоборот, помогают раскрыть замысел произведения, более ярко предъяснить архитектурные находки.

Один из излюбленных приемов Тадао Андо – соединение архитектуры со сложными формами ландшафта – в полной мере реализовался в проекте жилого комплекса Рокко (см. вкл.: илл.125–129). Комплекс расположился на южном склоне горы Рокко в Кобэ. Наклон горы на этом участке составляет 60 градусов, но жилые ячейки «вырастают» из нее совершенно естественно, безо всякого намека на сложнейшую технику проектирования.

В культуре Японии принцип включения архитектуры в окружающую среду развивался и совершенствовался на протяжении многих веков, и Тадао Андо как представитель своей культуры, безусловно, в совершенстве передает этот аспект ее традиций. Проект комплекса Рокко наглядно показывает возможности максимального использования потенциала крутого горного склона и полного соответствия архитектуры окружающему ландшафту. Жилой комплекс Рокко строился в три этапа на протяжении 15 лет. Первая стадия, рассчитанная на 20 квартир, была закончена в 1983 г. К концу второй стадии, в 1993 г., также появился 50-квартирный жилой комплекс, составляющий 10 этажей, а точнее, высоких ярусов, как будто «вмонтированных» в крутой ландшафт. После землетрясения 1995 г. в Кобэ комплекс Рокко не пострадал, в отличие от других построек вокруг него, которым уцелеть не удалось. Третья стадия строительства, завершившаяся в 1999 г., заняла пространство, освободившееся после разрушений 1995 г.



Т. Андо. Комплекс Рокко. I стадия (1983 г.). Аксонометрия

Комплекс Рокко разрабатывался как новый тип жилья, который позволил бы хозяевам каждой квартиры иметь еще и свой собственный зеленый участок земли. Особое внимание было уделено комфорту жильцов. Даже такой аспект, как прекрасный вид из окон, не остался в стороне. Выбор для размещения комплекса именно южного склона горы был продиктован еще и тем, что из окон должна открываться уникальная панорама. В данном случае с разных ярусов комплекса Рокко можно любоваться видом на порт Кобэ, город Осака, Осацкий залив Внутреннего моря.

Тадао Андо решил использовать природный фактор для дополнения архитектуры звуком и светом. По замыслу Андо, звук и свет в архитектуру комплекса включаются как важнейшие его компоненты. В комплексе Рокко на благо жильцов работает даже эхо, преобразуя звуки шагов в музыкальные шумы, по которым, как уверяют живущие там люди, они способны даже отличать своих соседей от незнакомцев.

Характерной чертой комплекса Рокко стал контраст света и темноты, используемый автором не только как художественный прием, но и как функциональный элемент. Лестничные марши и переходы отличает чередование света и тени как психологический фактор. Наиболее трудный момент подъема человек проводит в прохладной полутени. Преодолев подъем, он оказывается на залитой светом просторной площадке, с которой открывается прекрасный вид на природу. Такое использование света и тени в комплексе помогает сделать подъем более легким и приятным.

Как и в большинстве своих построек, архитектор и здесь использует бетон. Естественный цвет бетона не создает диссонанс с окружающей зеленью, но и не сливается с ней. Правильные геометрические формы и строгая симметрия архитектуры намерено контрастируют с плавными природными линиями. Создавая на склоне горы террасную композицию, Андо, конечно, вдохновлялся образами жилых построек Греции, Италии, предгорных районов других стран, которые оставили свой след в душе мастера во время его многочисленных путешествий.

Первая стадия строительства, Рокко I, велась у самого подножия горы и стала экспериментом архитектора в области модульных конструкций. По окончании работ автора ждал ошеломительный успех и перспектива продолжить строительство, но уже в более масштабном варианте. Поэтому Рокко II, расположившийся выше по склону, стал значительно больше, удовлетворяя потребностям многочисленных клиентов, желающих иметь подобное жилье. Вторая стадия предоставила еще и более роскошное жилье. В комплексе Рокко II устроен закрытый бассейн, тренажерный зал, сауна, и в целом уровень комфорта изначально планировался выше.

Обе стадии, Рокко I и Рокко II, представляют собой композиции на основе стандартных модулей – жилых ячеек размерами 5,8 x 4,8 м, т. е. площадь каждой почти 28 м². На основе модулей и были созданы разные конфигурации, размеры и высотность обеих стадий комплекса. Внешний вид и конфигурация комплексов, собранных, будто из одинаковых деталей конструктора, зависели от выступов горы, наличия скал и плато, а также твердости различных ее участков. Этот необыкновенно точный инженерный расчет показал почти безграничные возможности современной техники строительства.



Т. Андо. Комплекс Рокко. Фрагмент лестничных маршей

В центр комплекса Рокко II помещена огромная лестница. Интересно, что в элитном корпусе на первый план выходит непосредственное функциональное назначение именно этой детали сооружения. Привычным решением для подъема и спуска с десяти ярусов был бы, конечно, лифт. Технический прогресс почти полностью вытеснил своим появлением практическое значение лестницы, заменив ее на лифты, эскалаторы и движущие дорожки. Обладая современными технологиями, Андо тем не менее в комплексе Рокко II главное функциональное назначение оставляет именно за лестницей. Значение ее подчеркивается даже расположением. Открытая, широкая больше необходимого лестница занимает центральную часть здания, а лифту уделяется скромное место сбоку. Это нестандартное решение усугубляет положение жильцов еще и тем, что лифт не выполняет свою функцию подъема и спуска до конца. Кабина останавливается между уровнями этажей, и человеку все равно необходимо

подняться или спуститься на половину пролета, чтобы попасть в свою квартиру. Это кажется почти невероятным, но жители безоговорочно и даже безропотно соглашались с условиями архитектора, предпринимая пешие прогулки по лестнице. Причина наверняка кроется не только в самурайской выносливости японцев и стойкости к невзгодам, но и в неповторимом качестве того жилья, к которому ведет эта лестница.

Архитектор проанализировал роль различных элементов жилого комплекса, их размеры, степень важности, наличие и уровень коммуникаций. Результатом стало создание Рокко III, ансамбля с четкими правилами пространственной композиции. Комплекс третьей стадии разместился на трех уровнях, заняв достаточно ровную площадку чуть выше предыдущих корпусов. Рокко III не стал строиться как собранная из модульных элементов конструкция и этим сильно отличается от двух своих предшественников. Причиной тому стал, прежде всего, иной рельеф, более приспособленный к возведению домов без привлечения высочайшего, почти экстремального уровня методов расчета конструкций.

Комплекс Рокко III получил L-образный план соединенных между собой восьмизэтажных корпусов. По масштабу он превзошел две предыдущие стадии и получил 174 квартиры. Пространство между ними отдано под общественную зону со спортивной площадкой и многочисленными дворами, интересно спланированными таким образом, что, не имея ограждений, каждый из них все равно представляет собой обособленное пространство. Эффект был достигнут за счет использования выступов между корпусами и разного характера озеленения. Одна из важнейших задач третьей стадии, с которой предстояло справиться архитектору, заключалась в сохранении лесных массивов, расположенных на этой части склона.

Нелишне вспомнить, что в современных крупных городах неизбежно растет отчужденность людей. Жители, в первую очередь это касается высотных домов, не знают своих соседей, им некогда да и негде пообщаться. Современные квартиры городских жилых домов предоставляют людям замкнутое и изолированное пространство, лишая их возможности общаться. При этом на Западе люди давно уже не готовы к общению и изолированность воспринимают как благо. В Японии, видимо, по-прежнему еще силен дух традиционной сельской общинности.

Многие современные архитекторы ищут пути решения этой проблемы. Для Андо этот вопрос также стал одним из ведущих. Кроме квартир, частной территории каждого из жильцов, в комплексе Рокко в изобилии представлены разные виды общественных зон. Общие пространства созданы как открытыми, так и закрытыми. Большинство квартир имеет непосредственный выход на озелененные террасы, открытые общественные территории, организованные на крышах нижних ярусов. Несколько зимних садов комплекса Рокко представляют собой уже более камерные зоны, рассчитанные на небольшое число посетителей. В центральной части корпусов созданы небольшие дворы-площади. И, конечно, каждая постройка включает в себя обширные холлы, балконы, озелененные галереи и переходы. Такое разнообразие продуманных общественных зон дает человеку, возможно, даже больше, чем хорошо организованное пространство собственной квартиры.

Тадао Андо уже несколько десятков лет проектирует жилые дома, не переставая экспериментировать в этой области. Он всегда считал создание жилья одним из важнейших аспектов своего творчества. По мнению Андо, «архитектор должен создавать для людей такое жилье, где человек может заново пережить открытие мира и испытать радость жизни». С такой установкой мастер и работал над своим самым долгосрочным проектом – комплексом Рокко.

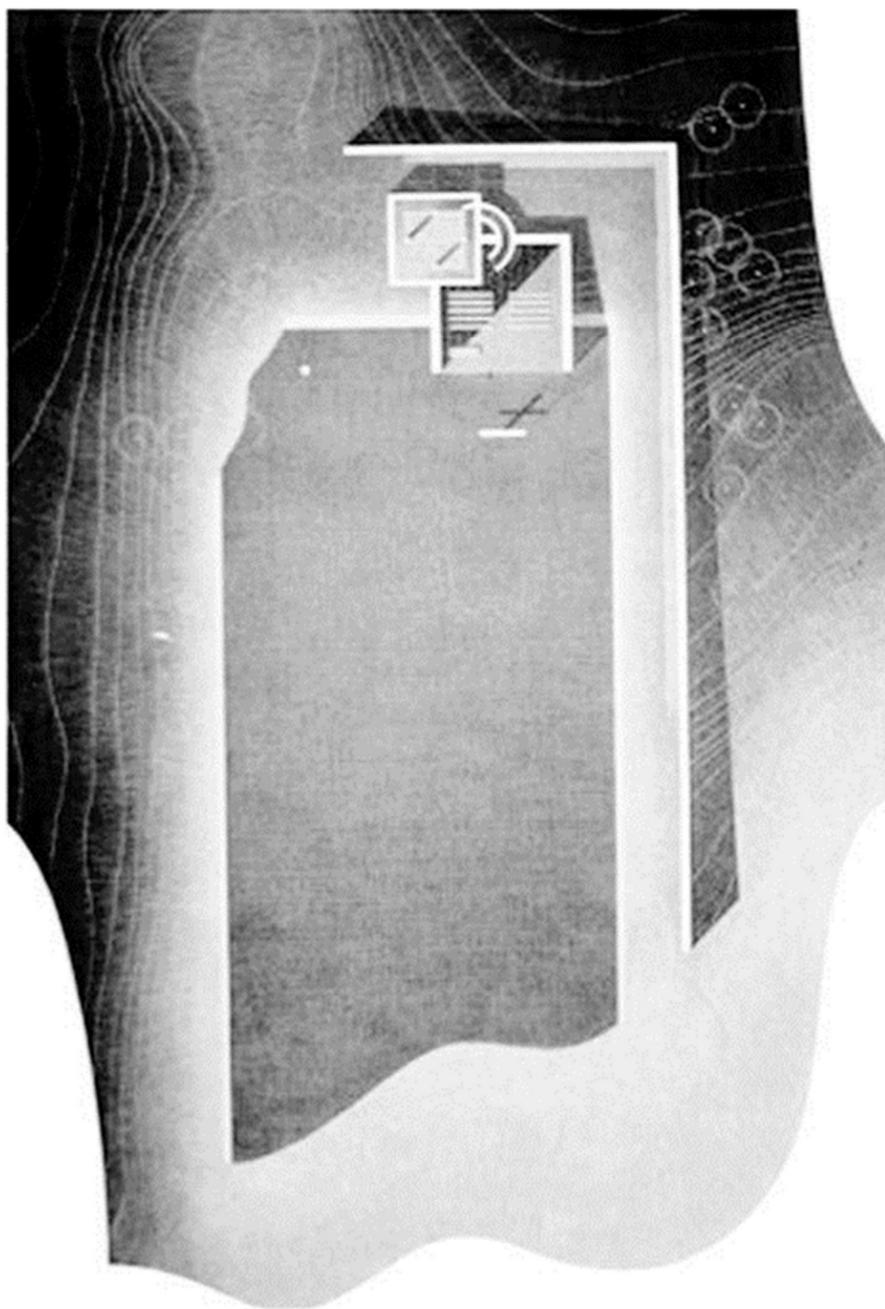
Создавая образ исторического музея Тикацу-Асука (1994 г., см. вкл.: илл.130), он все выставочные залы «спрятал» под землю. Наземная часть музея состоит лишь из башни и гигантской лестницы, занимающей огромное пространство. Главной функцией этой музейной лестницы стал аспект театрализации, подчеркивая зрелищное назначение всего сооружения. По замыслу Андо, лестница должна использоваться в качестве своеобразного зрительного зала, из которого можно видеть сохранившиеся на этой территории древние курганы. Таким образом, окружающие музей заповедные леса также становятся самостоятельным экспонатом музея. Архитектура, по мнению Тадао Андо, не может быть автономна. Она не существует сама по себе, а всегда формируется путем диалога с окружающей природой. В каждом своем произведении архитектор виртуозно создает этот диалог. Тем не менее Андо считает, что непротивостояние архитектуры и природы, которое было характерно для традиционной Японии, давно осталось в прошлом. Он убежден, что в современной жизни должно присутствовать и сохраняться их противостояние, создавая определенную напряженность, необходимую для их органичного сосуществования и, что не менее важно, для адекватного восприятия и оценки архитектуры. Андо не просто демонстрирует гармоничное единение архитектуры и природы, но и показывает возможности их взаимного раскрытия и обогащения.

В полной мере эти возможности были раскрыты мастером при создании буддийского храма Хомпукудзи (арх. Т. Андо, 1991 г., см. вкл.: илл.131–134). Мастер создания подземных сооружений, Андо размещает храм таким образом, что помещение скрыто от глаз на протяжении всего подхода к нему. Крышей буддийского храма служит огромный пруд, усеянный лотосами. Лестница, разделяющая пруд на две половинки, постепенно уводит вниз, к храмовому интерьеру, который остается невидимым на протяжении всего спуска. Продвижение по длинной лестнице способствует созданию нужного настроения перед входом в храм, погружая человека в сакральное пространство и подготавливая его к медитативному состоянию. Помогает этому контраст между лазурным озером сверху, которое колышется от каждого дуновения ветра, символизируя непостоянство бренного мира, и стабильностью грамотно организованного внутреннего пространства, несущего умиротворение и спокойствие

посетителям. Многогранность смысла, формируемого японской культурой веками, прочитывается здесь особенно ярко, видимо, еще и потому, что речь идет о культовом сооружении.

Свою архитектуру Андо создает в том числе для того, чтобы человек наслаждался дождями и ветрами, любовался переменах времен года. Безусловно, в этом он говорит на языке ценностей японской национальной традиции. Одним из самых известных творений Андо, в котором природа играет поистине великую роль в формировании архитектуры, стал храм «На воде» (см. вкл.: илл.135,136). Природа здесь явилась основным инструментом, создающим образ постройки. Зодчему удалось, с одной стороны, включить природные элементы (свет, ветер, воду, воздух) в архитектуру, образовав цельный организм. А с другой – наоборот, возвысить природу как великую абстракцию, усиливая ее динамический резонанс с геометрией рукотворных форм.

Культовые сооружения Андо, несмотря на строительный материал – необработанный бетон, удивительно поэтичны и наполнены хрупкой красотой, таящей способность изменяться каждое мгновение. Храм на воде был построен на острове Хоккайдо в 1988 году. В основе композиции два сопряженных друг с другом квадратных в плане объема. Верхний представляет собой прозрачный куб с находящимися внутри четырьмя сомкнутыми крестами. Нижний – само помещение церкви, восточная стена которой сделана полностью стеклянной. Она выходит на водоем. Церковь не имеет привычного алтаря. Вместо него красноречивый символ, напоминающий о том, что Творцом является сама природа. Огромных размеров крест расположен прямо на водной глади бассейна.



Т. Андо. Храм на воде. Рисунок архитектора

Свое название сооружение получило из-за того, что вода, по мысли автора, становится органичной частью архитектуры храма. Крест и вода – главные символы христианской религии – соединены в художественном образе этого храма. В то же время Андо никогда не отрицал японской архитектурной традиции. Тема соединения места поклонения с водой использовалась в Японии достаточно часто. Можно вспомнить знаменитое синтоистское святилище Ицукусима (XVI век), расположенное в заливе Внутреннего Японского моря. До ритуальных врат этого святилища дойти пешком можно только во время отлива, так как они со всех сторон окружены водой. Это место справедливо считается одним из самых красивых пейзажей в Японии. Синтоистские святины достаточно часто бывают неразрывно связаны с водой. Объяснение этому заключается в самой религии, синто, обожествляющей все, что создано природой. Также как синтоизм остался в душе каждого японца после прихода буддизма, не вступая в конфликт с новой религией, так и Андо создал христианскую святыню, в основе которой древнее японское представление о мироустройстве.

Философия Андо находит отражение в тесной связи внешнего и внутреннего пространств в архитектуре. Храм окружен холмами и деревьями. Бетонные стены лишь правильно обрамляют и подают природную красоту зрителю. Все посетители могут наслаждаться багряными красками осенью, ослепительной белизной зимой, нежной зеленью весной и яркими цветами летом. После устройства подземной гидроизоляции, когда залили каскады прудов, храм и окружающая природа отразились в зеркале воды, приобретая парящую легкость и эфемерность. Архитектура культового сооружения воздействует на эмоции и чувства посетителей. В этом произведении также можно увидеть любовь Андо к контрастам: искусственного и естественного, закрытого и открытого, пустоты и бесконечности. Контраст грубого необработанного бетона с хрупким стеклом лишь усиливает эмоциональную выразительность.

Как и другие работы Андо, Храм на воде лишен каких бы то ни было орнаментов. Украшений архитектор не признавал вообще, считая их ненужным украшательством. Храм на воде, в основном, выполнен из бетона. Редкие стеклянные поверхности использованы автором как средства более яркой художественной выразительности. Поскольку храм расположен в популярной курортной зоне, перед архитектором стояла задача разместить свое творение среди существующих комплексов и высотных отелей. Андо решил проблему бескомпромиссно. Он максимально отодвинул церковь от застройки, спрятав ее в лесу. А для полной изоляции, которая необходима, чтобы отделить культовое пространство от светского, церковь от отелей, между ними создана длинная L-образная стена, проходящая с западной и северной сторон от храма. Она выполняет также и символическую функцию защиты, закрывая здание от соседних построек и создавая у верующих ощущение уединения, необходимое для молитвы.

К храму «На воде» устроен сложный подход, а поведение и эмоциональное состояние человека, желающего попасть внутрь, тончайшим образом срежиссированы архитектором. Чтобы войти в храм, посетитель должен проделать большой путь. Мастерство архитектора-режиссера заключается в умении ненавязчиво подсказать и должным образом направить и настроить перед входом в сакральное пространство. Дорога поднимается сначала в верхний куб из стекла и стали, внутри которого находятся четыре больших бетонных креста. Их необходимо обойти вокруг, настраиваясь на медитативное состояние. Поможет этому и необыкновенной красоты панорама, открывающаяся с верхней точки храма. Для наслаждения прекрасным видом верхний куб и сделан прозрачным. Только затем темная винтовая лестница приведет вниз, к помещению самой церкви.

Интерьер храма весьма аскетичен. Пол покрыт темными гранитными плитами. Ступенька отделяет ряды молящихся от небольшого пространства перед восточной прозрачной стеной. Пять рядов деревянных скамеек, расположенных попарно, имеют очень простую конструкцию. Вдоль стен также расставлены деревянные стулья. Вся мебель очень светлая – это еще один контраст с темными стенами и полом церкви. Тщательно продумано искусственное освещение. На северной и южной стене церкви устроено по пять небольших углублений со скрытыми в них лампами. Этих восьми крошечных светильников достаточно для того, чтобы создать в храме приглушенный умиротворяющий свет.

Водоемы, часто дополняющие архитектуру Андо, всегда неглубокие. В этом кроется особый смысл: вода в мелких бассейнах спокойная и не конфликтует с окружением. Она подвержена влиянию даже небольшого ветра, под действием которого на поверхности образуется рябь. С декабря по апрель водоем у храма закрыт слоем снега и воспринимается из церкви как ровная белая, почти бескрайняя гладь, несущая спокойствие и умиротворение – то, за чем приходят верующие в церковь. В бассейне устроены небольшие пороги. Их высота, 15 см, не позволяет создать бушующий водопад, а только мерное течение тихо журчащей воды.

Стеклянная стена церкви большую часть года закрыта, чтобы обеспечить защиту от непогоды. Когда стена раскрывается, интерьер церкви полностью объединяется с водой, показывая, какого единения могут достичь архитектура и природа. Но в любое время года на ровной открытой поверхности водоема выделяется металлический крест, обращенный к помещению для молитвы. Светлое пространство пруда с крестом составляет художественный и смысловой контраст с затемненной комнатой для верующих, направляя и концентрируя их внимание.

Восточная сторона церкви имеет специфические бетонные ворота, высотой 6,2 м, состоящие из двух одинаковых проемов. Ширина каждого из них 9,15 м. Практическая функция ворот заключается в возможности переместить стеклянную стену церкви в соседний проем, полностью окруженный водой. Таким образом, исчезает единственная, хоть и прозрачная, преграда между церковью и природой. Правда, происходит это только летом и в исключительные моменты венчания. Символическое значение бетонной арки также очевидно. Это намек архитектора на *тории*, всегда стоящие перед японским святилищем.

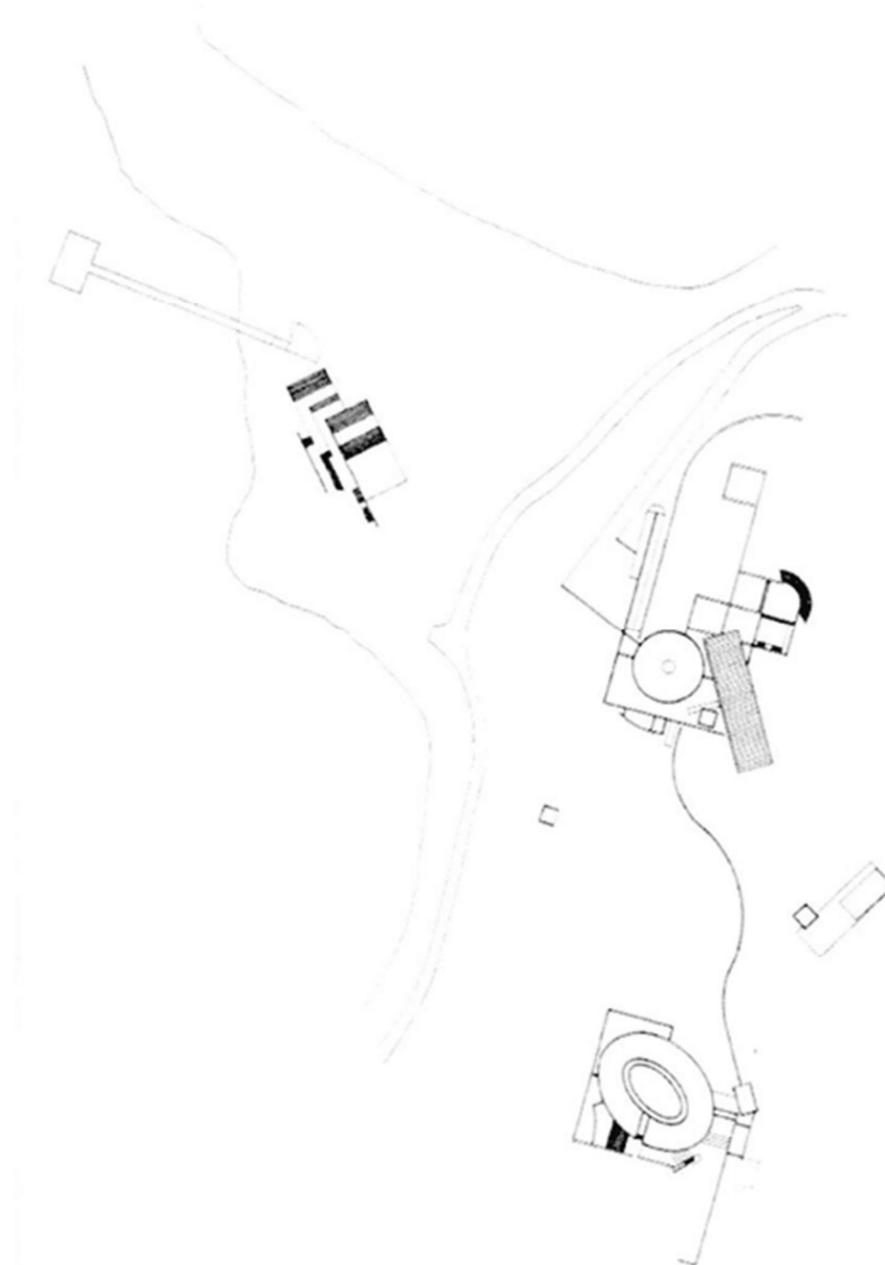
Андо всегда тонко чувствует место, в котором будет размещено его произведение. Остров Хоккайдо известен суровыми природными условиями. В этих местах очень холодные снежные зимы, когда температура достигает минус 30° градусов. Но жесткие условия природы рождают невиданные красоты. На этом противоречии архитектор создал удивительную по силе своей притягательности постройку.

Сложнейшие технические расчеты, также как и многочисленные дополнительные меры, направленные, прежде всего, на утепление и отопление храма для создания внутри комфортной среды, не должны быть видны неподготовленному зрителю. Требования теплоизоляции привели к необходимости сделать стены трехслойными, с размещением в центре дополнительного утеплителя. Пол также спроектирован двухслойным. Правда, для достижения нужного эстетического эффекта подобные усилия никак не должны были повлиять на архитектурную концепцию храма, также как и оставить какой-либо след в дизайне его оформления.

Храм «На воде», соединяющий западные духовные христианские ценности и традиционное японское почитание природной красоты, с момента своего появления и до сих пор пользуется огромной популярностью среди молодежи, которые подолгу ждут своей очереди для проведения там главного торжества в своей жизни.

Комплекс зданий Музея современного искусства в Наосиме с гостиницей (арх. Т.Андо, 1992–1995 гг., см. вкл.: илл.137–141) расположен на крутом склоне маленького острова во Внутреннем море. Все здания прекрасно вписаны в холмистый ландшафт, гармонируя с ним ступенчатыми формами. Музей решено было расположить на высоком мысу острова, создав целый комплекс построек, включающий выставочные площадки, конференц-зал, ресторан и гостиницу. Основная часть музея была построена в 1992–1995 гг., но идея архитектора заключалась в том, что здание музея современного искусства должно соответствовать новым формам самого искусства. Андо решил создать своеобразный перформанс, который заключался бы в постоянном изменении музейного комплекса, его динамичном развитии во времени и пространстве. По словам Андо, даже после открытия музея работы по его созданию нельзя считать законченными. Архитектор планировал каждый год присоединять к комплексу по одной новой постройке. Следующим этапом стало строительство на холме за музеем отеля «Benesse House». Новые здания продолжают дополнять комплекс и по сей день.

Все здания музейного комплекса прекрасно вписаны в холмистый ландшафт, гармонируя с ним ступенчатыми формами. Размеренная композиция вытянута в направлении моря специально для того, чтобы открывались лучшие панорамы. Остров Наосима отличается удивительной красотой природы, поэтому главной целью архитектора стало сохранение природного ландшафта в неприкосновенности. Естественная среда и геометрия должны здесь слиться воедино. Стены из природного камня, террасы и площадки распределяются по местности так гармонично, что не составляют конфликта с природными формами. Для посетителей, приезжающих в музей Наосима с моря, устроена пристань, играющая роль входа в выставочное пространство. Ступая на просторную площадку, вымощенную натуральным камнем, посетитель начинает свой путь по террасам, поднимающимся к вершине холма и попадает в природный оазис. Весь комплекс музея, созданного Андо, – это своеобразный вариант сада, в основе которого первоначальный пейзаж. Отталкиваясь от особенностей естественного ландшафта, Андо выстроил комплекс, поражающий своей способностью казаться «невидимым» в природе, что, по сути, является традиционной практикой в японской культуре.



Т. Андо. Музей современного искусства на острове Наосима. План

Ни с одной стороны невозможно увидеть весь комплекс целиком, поскольку почти все здания заглублены в землю. С разных точек открывается лишь часть музейного пространства. Общую картину можно получить только аэрофотосъемкой. По мере перемещения по музейному комплексу создается впечатление взаимопроникновения природы и архитектуры. Каждая комната сопряжена с разными образами окружающей природы. Многочисленные сады, сухие и водные, украшают и без того несравненную по своей красоте территорию комплекса. Центральным художественным элементом музейного комплекса стал расположенный на вершине холма овалый зал под открытым небом. Эллиптическая открытая часть крыши размещена над бассейном, получившим название «Пруд размышлений». Эта зона освещается исключительно дневным светом. Прямые солнечные лучи, попадая внутрь здания, не могут сделать интерьер залитым солнечным светом, т. к., отражаясь в зеркальной глади воды, они возвращаются вовне. Интерьер наполняет игра света и тени на бликах воды. Вокруг бассейна расположены шесть гостевых комнат, т. к. здание музея соединено с отелем. Из каждой комнаты открывается чудесный вид на море.

Приобретя картину Клода Моне «Пруд с лилиями», японский миллиардер, президент корпорации «Benesse Corporation» Соитиро Фукутакэ решил построить для нее и еще двух полотен американских художников, Джеймса Таррелла и Уолтера Де Мариа, отдельное здание музея. Для того чтобы посетитель мог сполна насладиться и получить удовлетворение от такого небольшого количества работ, проектирование здания оказалось непростой задачей, справиться с которой также предстояло Тадао Андо. Архитектор разработал проект подземного музея. Постройка фактически целиком находится под землей, и при взгляде снаружи ее совершенно нельзя определить как здание. Даже при нахождении внутри музея, посетителя не покидает чувство, что он прогуливается на природе. Работая на контрасте рукотворных форм и форм, рожденных природой, архитектор создал здание из бетона. Строгие углы постройки, абстрактное внутреннее пространство – все это должно подготовить человека к встрече с тремя знаменитыми работами музея. Выход из залов лежит через кафе с великолепным видом на Внутреннее Японское море. Освещение музея, его атмосфера и даже, кажется, само пространство меняются от времени года и погодных условий. Это тоже своего рода «произведение искусства».

Для того, чтобы показать картину Клода Моне максимально красиво, необходимо только естественное освещение. Для большего эффекта все пространство выставочного зала было выполнено в белом цвете. Естественное освещение также должно быть организовано особым образом. Решено было не использовать прямой солнечный свет, только световое отражение, исходящее от всего зала. Посетитель не должен понимать, откуда идет свет. Это ощущение усиливает и материал, из которого сделаны рамы картин и пол выставочного зала: была исполнена мозаика из белого мрамора, каждый кусочек которого размером всего 2 × 2 см. Для того, чтобы выложить весь пол, понадобилось 70 тыс. таких кусочков.

Интересно, что мрамор сорта Бьянко Каррара для музея современного искусства в Наосиме привезен из той же каменоломни, из которой для своих работ брал камни великий Микеланджело. Стены зала покрыты белейшей штукатуркой, которой пользовались в Средние века для внешнего покрытия стен самурайских замков. Несколько десятков профессиональных штукатуров за один день создали это идеально белое пространство, ставшее, строго говоря, еще одним произведением современного искусства.

Созданию музейных и выставочных пространств отведена особая роль и в творчестве Тойо Ито. Архитектор каждый раз блестяще справлялся с поставленной задачей даже в объективно непростых исходных условиях. При создании городского музея Яцусиро (см. вкл.: илл.142) необходимо было заложить в проект масштабные выставочные площади. В этом и заключалась основная сложность, т. к. участок для строительства находился в парковой зоне, где действовали строгие ограничения по высоте и объему новых зданий. Тойо Ито решил эту проблему, разместив основные помещения под искусственным холмом. На поверхности же осталась только входная группа с вестибюлем, кафе и лекционными залами. Для того, чтобы зрительно уменьшить объем здания, архитектор накрыл комплекс рядом тонких сводчатых оболочек, выполненных из листов металла и создающих впечатление невесомости постройки. Музейное хранилище спроектировано в форме горизонтального цилиндра, венчающего собой всю постройку. Играя на контрасте с легкими кровлями, хранилище стало центром комплекса, собрав всю композицию воедино.

Символическую связь с природной стихией стремился установить Тойо Ито, разрабатывая проект Башни ветров (1986 г., см. вкл.: илл.143). Цилиндрической формы башня высотой 21 м предназначена для обеспечения вентиляции подземного торгового центра в Йокогаме. Ее сердцевина облицована перфорированными алюминиевыми панелями. Их отражающая способность позволила постройке оптимально вписаться в окружающую среду и вести «диалог» с городом. Главная новация проекта заключается в способности Башни ветров переводить звук и ветер в свет. В поверхность фасада Башни ветров вмонтировано 1300 электрических лампочек и 12 неоновых колец, которые поочередно зажигаются, меняют цвет и интенсивность свечения в зависимости от силы ветра и уровня шума.

Перед сложной задачей был поставлен Тойо Ито, получив заказ на создание Музея озера Сува в Нагано (1993 г.). Под застройку был выделен очень длинный и узкий участок, очертаниями которого и был обусловлен план нового музея. В архитектурно-художественном облике нового здания Ито воплотил образ перевернутой лодки. Образ был создан настолько четко, что «прочитывается» мгновенно с первого взгляда. Кроме того, Т. Ито, как и многие представители его поколения, активно ищет новые пути формообразования в архитектуре, используя, в частности, компьютерное моделирование. «Структурные элементы и инженерные коммуникации заключены в стены во избежание неровностей во внешнем облике. И алюминиевые панели, и потолочные перекрытия не

зависят от “тела” здания, покрывая его плавную дугу словно второй кожей», – комментировал архитектор^[78]. Такой сложный по кривизне объем мог быть создан только с помощью трехмерного моделирования. Тут возникают совершенно новый уровень свободы действий и, соответственно, новые формы творческого выражения. Архитектура все больше проникает в сферу скульптуры, так называемого «чистого искусства». Голландский архитектор Рем Кулхаас особо подчеркивает свойства зданий Ито «впитывать» свет и взаимодействовать с окружающей средой: «В то время как остальные пытаются воплотить эстетику растворения, Ито без всяких усилий растворяется и все же управляет потоком событий»^[79]. Сам Ито указывает на то, что в наше время механистические формы перестали доминировать, на смену им пришли потоки информации, главенствующие в современном обществе. Новые образы – это скорее не сами формы, а объемы, в которых протекают невидимые процессы. «Более важными становятся не воплощенные формы, а образ пространства, которое делает выражение этих форм возможным»^[80].

Органическая архитектура Японии

Во взаимодополняющем участии природных стихий в жизни архитектурного произведения рождается органическая архитектура. Мегаполисы уже давно и катастрофично потеснили зеленые насаждения, горожане проживают свою жизнь в метро, офисных небоскребах и торговых центрах. Эта жизнь чрезвычайно далека от природы. Органическая архитектура хотя бы частично восполняет этот пробел.

Основные составляющие органической архитектуры, ведущие к внутренней гармонии архитектурного сооружения, исконно присущи архитектуре Японии, еще с древности выявившей эти принципы и поставившей их во главу абсолютной гармонии, ставшей сутью культуры Японии. Подобными принципами проникнуты и японская философия, и все сферы художественного творчества, и, конечно, архитектура.

Основополагающие составляющие органической архитектуры исконно присутствовали и представляли собой основное содержание архитектуры Японии, а именно: неразрывные связи с окружающим пространством, эмоциональное и органическое восприятие окружающей среды, интеграция всех элементов в единое целое, гештальт-эффект, игра пространства, следование природе материала, гармония завершенности и развития.

Центральный парк Grin Grin, построенный Т. Ито (2003-2005 гг., см. вкл.: илл.144–146) – настоящий архитектурный шедевр, площадью 400 га, расположенный на искусственном острове. Постройки, состоящие из высокопрочного бетона и стекла, имеют сложные волнообразные формы, которые возникли благодаря сочетанию смелого архитектурного решения с поэтикой природы. Связанные между собой сооружение представляют взаимопротекающие пространства, с помощью различных дорожек и проходов посетители могут подняться на кровлю и прогуляться по ней.

Так как принципы органичного сосуществования с природой для японской архитектуры фундаментальны и естественны, можно смело утверждать, что именно на них, сознательно или бессознательно, опираются мастера Японии, встраивая свои произведения в логику непрерывного и последовательного развития национальной архитектуры, осуществляя тем самым связь между прошлым своей культуры и ее будущим.

Namba parks также достойный образец органической архитектуры (см. вкл.: илл.147,148). Система этих парков с архитектурным комплексом расположена в районе Намба в Осаке. Этот проект ставил своей целью изменить облик Осаки. Зеленые насаждения удачно гармонируют с естественной и плавной извилистостью стен и бордюров. Высотное офисное здание получило название «Башня парков», к нему примыкает торговый центр. Парки Намба соединяют в себе городскую утилитарность, парковое искусство и идиллию загородного участка. Сады в них поднялись на 8 этажей вверх, воплощая в жизнь знаменитые висячие сады Семирамиды. В комплексе множество магазинов, передвижных торговых лавок, есть площадка для выступлений и кинозалы. Здесь нашлось место даже для небольших частных садово-огородных участков. Это очень удобно – чтобы вкушать прелести дачной жизни при катастрофическом отсутствии времени, можно просто подняться на несколько этажей торгового комплекса.

«Дом Тода» проектировал японский архитектор Кимихико Окада (см. вкл.: илл.149,150). При первом же взгляде на этот проект возникают ассоциации с роялем. Однако общего в итоге у дома и музыкального инструмента совсем мало. Разве что принадлежность к искусству, а это безусловно. Согласно проекту, дом располагается на сваях и, кроме нами названного рояля, по задумке архитектора, имитирует птичье гнездо – благодаря отсутствию традиционного фундамента и использованию металлических опор. Дом расположен в одном из многочисленных жилых кварталов Иокогамы с видом на Внутреннее море. В будущем владелец планирует пристроить к дому магазинчик. Пока же это очень необычное и уютное место с внутренним двориком, чем не может похвастаться большинство окружающих участков. Кроме того, у дома еще одна особенность – цельная, литая из пластика крыша.

Архитектура Тойо Ито не признает прямых углов и строгих геометрических форм. Им мастер противопоставляет криволинейность и обтекаемость своих построек. Еще одним из значительных творений Ито, созданных в эти годы, стало здание муниципального крематория «Meiso no Mori» (2006 г., см. вкл.: илл.151) в японском городе Какамигахара. Это произведение Тойо Ито стало квинтэссенцией

образа тишины и покоя. Название белоснежной постройки, возведенной из бетона и стекла, переводится как «Лес медитаций». Место для крематория было отведено на берегу небольшого озера. Постройка помогает пробуждать чувства покоя и умиротворенности. Новый «Meiso no Mori» был призван заменить собой ветхий крематорий, украсив при этом прилегающее кладбище. Вдохновленный видом мягко плывущих облаков, Ито, при создании проекта, решил свести к минимуму ощущение материальности постройки. Свободно изогнутая железобетонная раковина, покрывающая здание, опирается на 12 тонких колонн, однако, создается ощущение ее парения над землей. Форма крыши была рассчитана согласно алгоритму, задающему оптимальное структурное решение. Ито уподобляет этот структурный анализ эволюции растений. Здесь, как и в природе, невероятно сложный процесс эволюционных циклов приводит к удивительно простым результатам. Полог оригинального покрытия взмывает вверх и опускается, словно повторяя очертания холмов, у подножия которых он расположен. Удивительный эффект достигается зимой, когда все покрыто снегом и рельефное белое покрытие здания отражается в гладкой поверхности озера так же, как и белоснежные завершения окружающих холмов. Постройка словно растворяется в зимнем пейзаже, деликатно заявляя о своих функциях.

Главной ареной Всемирных игр 2009 года стал мультиспортивный стадион «World Games Stadium», (см. вкл.: илл.152) построенный к началу соревнований, в мае 2009 года, по проекту Тойо Ито в г. Гаосюн на Тайване. Прославленный японский архитектор спроектировал один из самых больших в мире стадионов, вместимостью около 55 тысяч зрителей.

Художественный образ, выбранный автором для столь знакового объекта, весьма яркий и символический. В плане стадион представляет собой разомкнутый круг, как будто дракон – символ силы и мудрости – облегает его со всех сторон... Обтекаемые линии постройки и переменная высота также вызывают ассоциации с живым существом. Вся поверхность крыши состоит из солнечных панелей, что делает ее чешуйчатой, похожей на дракона с металлической кожей. Действительно, знаменитый китайский символ прочно прижился и на Тайване, в представлении местных жителей, приносит с собой успех и удачу. Образ дракона, заложенный в футуристическом проекте спортивного комплекса, оказался настолько ярким, что за стадионом в народе прочно закрепилось прозвище «хвост дракона».

Функционирование такого крупного объекта как спортивный стадион без реализации энергоэффективных технологий в современном мире уже просто невозможно. Поэтому одной из главных особенностей Национального стадиона Гаосюна стала уникальная система, аккумулирующая энергию. По всей длине крыши стадиона расположены солнечные батареи. От них питается электричеством не только весь комплекс, но и здания прилегающих к нему районов. Все службы стадиона полностью работают на солнечной энергии. Перекрытия снабжены 8 844 солнечными батареями общей площадью 14 155 м². Они вырабатывают 1,14 млн. кВт·ч в год, и в дни, когда не проходят соревнования, стадион сможет обеспечивать близлежащий жилой район 80 % необходимой ему электроэнергии.

При создании сложного покрытия стадиона нужно было учитывать, что панели с солнечными батареями должны служить не только для выработки электроэнергии, но также и обеспечивать прочность и надежность самой крыше. Для этого необходимо было создание новых современных материалов. Кровельные материалы, разработанные в сочетании с солнечными панелями, прошли специальные испытания, целью которых было определить, какое воздействие на них могут оказать землетрясения и тайфуны. Компьютерное моделирование также помогло вычислить и спроектировать правильную ориентацию и положение крыши, чтобы защитить зрителей от тропического солнца Гаосюна.

Национальный стадион был построен в полном соответствии с практикой фэн-шуй. Расположение спортивного стадиона в пространстве ориентировано по сторонам света север-юг с поворотом на 15 градусов. Точный расчет позволил получить во внутреннем пространстве оптимальное естественное освещение. Кроме того, одной из главных задач архитектора было обезопасить посетителей от частых тропических ураганов, несущих с собой разрушения, и создать комфортную среду внутри стадиона в любое время года. Решением стала не только скругленная, обтекаемая форма С-образного стадиона, но и его идеально выверенный поворот.

При проектировании стадиона архитектору пришлось делать значительные поправки на местный климат. Необходимо было учесть, что летом угрозу представляли юго-западные ветра, зимой – северо-западные. Компьютерное моделирование показало, что криволинейная конструкция стадиона может максимально увеличить эффект естественного охлаждения ветром, сделав его влияние совершенно безопасным. По этой причине стены стадиона не представляют собой кольцо, а разомкнуты, позволяя потокам воздуха проходить через созданный архитектурными средствами туннель, охлаждая климат во время жаркого лета. Напротив главного входа на стадион поставлен масштабный фонтан в форме полумесяца, предусмотренный как естественная преграда для сильного ветра, но, в то же время, приносящий свежесть в атмосферу.

Применение ресурсосберегающих технологий в настоящее время также стало одним из критериев качества современной архитектуры. Все материалы, использованные при строительстве стадиона в Гаосюн, местного производства и были специально отобраны исходя из их качественных характеристик. При выборе материалов было соблюдено и обязательное условие – все они подлежат впоследствии стопроцентной переработке.

Уникальная крыша стадиона обеспечивает также сбор дождевой воды для ее последующего использования на обслуживание постройки. Техническое оснащение комплекса включает в себя специально созданную систему, благодаря которой собранная на крыше вода поступает в подземные резервуары, где стерилизуется и затем возвращается для использования.

Вокруг стадиона создано комфортное общественное пространство, предусмотрены зоны отдыха с водоемами и зелеными островками из пальм и декоративных растений, за которыми начинается парк. Для активного времяпрепровождения устроены велосипедные дорожки, проходящие вокруг стадиона.

Знаменитый архитектор стремится расширить возможности архитектуры за счет ярких эмоциональных переживаний. В проекте Национального стадиона это проявляется особенно ярко. Представление Тойо Ито о гармонии в архитектуре предполагает создание такого пространства внутри постройки, чтобы у посетителя появилось чувство полного погружения в атмосферу и определенное отрешение от всего остального внешнего мира. Главный стадион для Всемирных игр в Гаосюн в полной мере соответствует авторской концепции. Для всех, кто заходит на территорию стадиона, внешний мир отодвигается на дальний план или перестает существовать вообще. Расположение постройки таково, что находясь внутри, можно лишь видеть вершины гор вдалеке. Так, по замыслу архитектора, в посетителях должна рождаться мысль, что мир на стадионе – это, в данный момент, единственная существующая реальность. Подкрепляясь естественными чувствами болельщиков, такая уверенность, заранее просчитанная Ито, становится для них безусловной.

К Национальному стадиону ведет широкий проспект, по которому можно доехать на машине или общественным транспортом до бульвара перед центральной площадью спортивного комплекса. До главного входа необходимо еще пройти пешком. Главным ориентиром в огромном пространстве знаменитого стадиона, помогающим на пути следования ко входу, задуман «хвост» сооружения. Именно он направляет посетителей, по пути следования которых постепенно развивается пространство, физически и метафорически. Наконец открывается вид на огромную площадь с фонтаном, и посетитель может оценить все величие и красоту сооружения. В узкой части, «хвосте» постройки, размещены кассы по продаже билетов и точки питания. Отсюда покрытие уже идет под наклоном, постепенно спускаясь до самого поля.

По первоначальному замыслу Тойо Ито в дни без соревнований огромное поле должно стать общедоступной прогулочной зоной. Подобные планы были продиктованы стремлением автора дать возможность любому желающему рассмотреть устройство и конструкции стадиона, который по праву считается одним из выдающихся достижений современной архитектуры.

На наш взгляд, эти примеры наглядно являют основные принципы, на которых японские архитекторы осуществляют встраивание своих произведений в логику развития национальной архитектуры, осуществляя связь между прошлым своей культуры и ее будущим.

Архитектурный образ Японии на мировой арене

Всемирные выставки: оценка и самооценка

Важно отметить, что постепенно нарастающее самоопределение выставок как площадки для обсуждения наиболее актуальных проблем, стоящих перед мировым сообществом, вызывает в качестве ответной реакции рост и значение национальной выставочной архитектуры, выводит на первый план архитектурное творчество. Именно средствами архитектурного воздействия страны-участницы Всемирной выставки стремятся показать собственное видение проблемной ситуации и предложить свой вариант дальнейшего пути развития. В результате центральным выставочным экспонатом, обсуждаемым на Экспо, становится архитектура стран-участниц – национальные павильоны.

Одним из важнейших условий проведения Всемирных выставок по праву считается тема, заявленная принимающей Экспо страной. Этой теме должны соответствовать все постройки, экспозиции и мероприятия стран-участниц, а также организация выставочного пространства в целом.

Первые темы Всемирных выставок были направлены исключительно на поощрение успехов стран-участниц в науке, промышленности, искусстве и не носили проблемного характера. Подобные условия явились естественным следствием существующей социокультурной ситуации и были продиктованы экономическими требованиями. Формулировки девизов «Изделия с/х, промышленности и изобразительного искусства» (1855 г.), «Промышленность и искусство» (1862 г.) и т. п. выявляют основную идею выставок первого периода – показ научно-технических достижений, которые войдут в повседневную жизнь «завтра». Для мирового сообщества необходимо было определение научно-технических достижений, лидирующих по основным позициям. Выставочная архитектура первого периода соответствует генеральной цели чествования достижений прогресса. На каждой выставке для размещения экспозиций страной-хозяйкой возводился павильон, который становился символом этой выставки. Архитектура этого сооружения также представляла собой последние технические достижения, т. е. миру показывались возможности архитектуры и строительства завтрашнего дня. В результате на Всемирных выставках этого периода, которые являлись демонстрацией прогресса во всех областях науки и техники, архитектура воспринималась как символ этого прогресса.

Развиваясь дальше, Всемирные выставки достигли не только небывалого размаха, но и существенно расширили свои функции. Теперь Всемирная выставка берет на себя одну из центральных ролей в мировой культуре, ведущую страны по пути актуализации национального самосознания. Одно

сооружение, главенствующее на выставке, – символ всего события и научно-технического прогресса своего времени, теперь вытесняют национальные павильоны.

Сам переход к национальным павильонам совпал с уходом от эклектизма в архитектуре разных стран и способствовал возвращению к национальным истокам не только на выставочной площадке, но и на территории своей страны. Кроме того, в задачу национальных павильонов этого периода входило также создание образа своей культуры. То есть концепция национального павильона, разрабатываемая страной-участницей, была направлена на то, чтобы составить желаемое представление о своей культуре перед мировым сообществом.

Во второй период Всемирных выставок в заявленных темах уже начинает просматриваться стремление обозначить проблему: например, «К столетию прогресса» (1933/1934 г.), «Строительство мира завтрашнего дня» (1939/1940 г.). Однако еще не происходит выявления конкретной проблемы, ее локализация. Постановка проблемы, в полном смысле этого слова, не является пока целью этих выставок. Скорее, Всемирные выставки в этот период представляют собой акции, направленные на прогнозирование будущего развития и призывающие не упускать из внимания ценностные установки различных культур. В результате подобных установок, именно с этого времени страны-участницы начинают возводить национальные павильоны. Действительно, постепенно здания-символы в значительной степени вытесняются национальными павильонами, которые сами начинают приобретать ключевую экспозиционную роль. На Парижской выставке 1900 г. каждая страна впервые имела отдельный павильон, что с этого времени и стало необходимым и важнейшим условием функционирования Экспо. В результате каждая страна-участница ставит перед собой задачу посредством собственного павильона в предельно доступной зримой форме создать образ своей культуры.

После Второй мировой войны в концепции Всемирных выставок (что находит непосредственное отражение в темах Экспо) на первый план выходит проблемное поле. Страна, организующая на своей территории Всемирную выставку, заявляет ее тему, затрагивая одну из проблем, связанных с давлением техногенной цивилизации. Например, первая послевоенная выставка 1958 г. прошла под темой «Человек и прогресс». В историю Экспо'58 действительно вошла как выставка, на которой было продемонстрировано крупнейшее научное открытие XX в. – получение атомной энергии. Именно этим и объясняется эмблема выставки и ее центральное сооружение – Атомиум, символизирующий XX столетие как эпоху расщепления атома. Одновременно контроль над атомной и ядерной энергией стал одной из центральных проблем эпохи.

Для раскрытия темы выставки используются архитектурная конструкция, художественное решение павильона и размещенная в нем экспозиция. Новый курс, выбранный для обсуждения создавшегося в мире положения, оказался актуален для всего мирового сообщества, что является одной из главных причин столь высокого числа стран-участниц в этот период Всемирных выставок. Ведь тема выставки обсуждается со странами-участницами, каждая из которых может предложить свой вариант ее раскрытия. А для решения поставленной проблемы каждой стране-участнице необходимо в нужном ракурсе преломить накопленный за свою историю культурный опыт. Именно такая задача стоит перед архитектурой Всемирных выставок этого периода. Тогда же складывается концепция национального павильона, предполагающая соединение в этом архитектурном сооружении национальных традиций своей культуры с последними техническими достижениями и современным миропониманием.

Архитектура становится ведущим способом раскрыть проблему, а значит, приблизиться к ее решению.

Одним из основных вопросов в этот период можно считать организацию городского пространства. После Второй мировой войны эта проблема стала особенно актуальной. Многие города по всему миру после опустошающей войны были вынуждены практически застраиваться заново. Проводя Всемирные выставки во вновь восстановленных городах, страны стремятся показать свои варианты организации городского пространства. Важно отметить, что особую актуальность в этот период приобрел выбор архитектурно-художественных тенденций, стилистических направлений и конструктивных предпочтений для становления и развития архитектуры разных стран, которые создавали и заново организовывали окружающее жизненное пространство.

В Японии последствия Второй мировой войны проявились в ужасающем состоянии большинства населенных пунктов. Многие города оказались в руинах. В крупных городах было разрушено 3,5 млн домов^[81]. Токио потерял 57 % от общего числа своей застройки. Массивные воздушные бомбардировки перед окончанием войны превратили большую часть Токио в разоренную пустошь. Во время тяжелых бомбежек Токио 1945 г. до основания был разрушен известный район Гиндза. Город Осака лишился около 60 % своего жилья, социальных и культурных учреждений.

Всего за две недели до окончания войны, 2 августа 1945 г., город Мито атаковали американские самолеты. Бомбы и пожары уничтожили 4/5 города^[82]. В последние дни Второй мировой войны американская армия обрушила всю свою мощь и на остров Окинава, опустошив его. В масштабах страны около 20 % всех сооружений было уничтожено воздушными налетами^[83]. И, конечно, нельзя забывать об атомных бомбардировках Японии, которые практически стерли с лица земли два густонаселенных города – Хиросиму (6 августа 1945 г.) и Нагасаки (9 августа 1945 г.).

После Второй мировой войны во многих странах на первый план вышла проблема не только восстановления, но и улучшения качества жизни в городе. Об этом свидетельствуют и все темы выставок этого периода: «Человек и прогресс» (Брюссель, 1958 г.), «Человек в космическую эру» (Сиэтл, 1962 г.), «Человек на тесной планете в расширяющейся вселенной» (Нью-Йорк, 1964/1965 гг.), «Земля и люди» (Монреаль, 1967 г.), «Прогресс и гармония для человечества» (Осака, 1970 г.). Каждая

выставка, независимо от ее статуса, именно в это время ставит в центр внимания человека, чего история существования Всемирных выставок не знала ни до, ни после этого периода.

Последней выставкой, так называемого послевоенного периода стала Экспо'70, уже выходящая за рамки создания единого экспозиционного города. На самом деле, даже тема выставки «Прогресс и гармония для человечества» оказывается несколько двусмысленной. С одной стороны, мировое сообщество должно объединить свои усилия, чтобы воплотить принцип гармонии на выставочной площадке – в пространстве города будущего. С другой же стороны, необходимым условием функционирования Всемирной выставки, при котором она обретает свой высший смысл, является настойчивая конкуренция стран-участниц. В результате создалась ситуация взаимоисключающих условий: в пределах города-мечты, где должно осуществляться общее построение завтрашнего дня, вырастали микропредложения своего национального варианта будущего в форме павильонов разных стран. Возможно, это и предопределило окончание глобалистского мировидения, к которому уже впредь не возвращались при устройстве таких выставок^[84].

В четвертый период Всемирных выставок, несмотря на воцарившуюся на экспозиционной площадке пеструю мозаичность, смысловой акцент сохраняется на проблемах города, вокруг которого и ведется обсуждение по поводу дальнейшего развития. Более того, именно городское планирование становится главным выставочным экспериментом, который позволяет оценить вклад в решение этой проблемы стран-хозяек Экспо. Темы последних Всемирных выставок («Человек – природа – техника: возникновение нового мира», Экспо'2000 – Ганновер; «Мудрость природы», Экспо'2005 – Айти; «Лучший город, лучшая жизнь», Экспо'2010 – Шанхай), только подтверждают логическую обусловленность выбора приоритетного направления обсуждения. В продолжение тенденции, сформированной после Второй мировой войны, Всемирные выставки обсуждают условия жизни человека как социальной единицы, выявляют его потребности для обеспечения ему гармоничной среды обитания. Логичное развитие таких поисков приводит к определению центрального звена необходимых для гармоничной жизни условий – сосуществование с природным окружением. Как следствие, на первый план выходит проблема экологии города, его устройства, не противопоставляющего себя естественно-природной среде.

Однако важно подчеркнуть, что постепенно необходимость найти решение проблемы, формирующей выставочную тему, сходит на нет. Начиная с Экспо'75 Всемирные выставки начинают пересматривать свои задачи под влиянием изменившегося социокультурного контекста. Постановка проблемы в темах Всемирных выставок становится гораздо мягче по сравнению с предыдущим периодом, хотя серьезность проблем несколько не уменьшилась. Акцент с острых проблемных вершин переносится на их связи, слабые соединительные моменты, дающие возможность контролировать ситуацию в целом, на механизмы взаимодействия проблемных составляющих. Признавая невозможность избавиться от проблемной ситуации, на выставках ищут наиболее эффективные пути сосуществования с ней. Например, была поднята проблема загрязнения водного пространства Земли.

Впервые тема океанов была затронута на Всемирной выставке 1975 г., возобновлена она будет лишь однажды – на Экспо'98 в Лиссабоне. Таким образом, за всю историю Всемирных выставок можно найти только два подобных примера, и это несмотря на обилие водного пространства на нашей планете. Действительно, крупнейшие выставки послевоенного периода проходили в судоходных городах (Брюссель, Монреаль, Осака, Севилья), но лишь Окинава и Лиссабон напомнили мировому сообществу о необходимости решать проблемы водных артерий нашей планеты.

При анализе тем, выбираемых Японией, прослеживается четкая закономерность. Япония, принимая на своей территории Всемирную выставку, всякий раз формулирует тему, так или иначе связанную с поисками новых путей сосуществования с природой. Страна, которая возвела этот принцип в ранг непреложных законов создания архитектурного произведения и городского планирования, стремится не столько вынести на обсуждение мировой общественности какие-то вопросы, сколько показать свои достижения в этой области.

Не стала исключением и Всемирная выставка в Айти. Первоначально организаторы Экспо'2005 заявили тему: «За рамками развития: второе открытие мудрости природы». Тема отражает желание продемонстрировать мировому сообществу преимущества пути развития, на котором соединяется традиционная восточная мудрость и современная наука и техника. Выбранная тема была призвана напомнить, что мудрость природы простирается от простых и элементарных действий до бесконечно сложных и еще не разгаданных человеком. Она вызвала жизнь на нашей планете, и фактически вся история человечества состоит из изучения мудрости природы. В начале XXI в. организаторы выставки призывают повторно обнаружить мудрость природы, т. е. пересмотреть приоритеты на пути развития цивилизации.

Презентация темы Экспо'2005 на заседании Международного бюро выставок была встречена с некоторой долей скепсиса. Членами МБВ она была воспринята как идеалистическая и исключительно японская. В отличие от японцев, западной цивилизации не свойственно обожествление природы, представление об отдельных ее компонентах (реках и водопадах, камнях и скалах, лесах и отдельных деревьях) как об обиталище божественных духов. Культ гармонии также ни в одной другой стране мира не занял такого значительного места в культуре. В результате незадолго до открытия выставки «глобальной гармонии» ее тема была сокращена. В измененном виде выставку открыл девиз «Мудрость природы». После этих действий создается ощущение адаптации «японской темы» для мирового сообщества.

Всемирная выставка 2010 года была призвана акцентировать внимание на проблемах, с которыми сталкиваются все крупные мегаполисы. По оценкам специалистов, к 2020 году 2/3 населения мира

будут проживать в городах; таким образом, решение городских проблем следует признать приоритетным направлением деятельности для всех стран мира. На Экспо-2010 представители 242 стран и общественных организаций смогли обменяться опытом городского развития, оценить современную жизнедеятельность человечества, обменяться инновационными идеями решения экологических, энергетических и многих других проблем.

Главной отличительной особенностью современного периода Всемирных выставок является то, что, в отличие от предыдущих лет, со всей очевидностью на Экспо проявляется, что самые актуальные мировые проблемы (например, загрязнение океанов) не имеют решения. На выставках лишь демонстрируются варианты сосуществования с данной проблемой, и каждая культура выбирает для себя наиболее эффективный путь в соответствии со своими традициями. Отсюда и отличительная особенность архитектуры последнего периода. Архитектура национальных павильонов в этот период Всемирных выставок носит ярко выраженный знаковый характер, где, тесно переплетаясь, соседствует желание казаться близкой к идеалу (т. е. создать позитивный образ своей страны перед мировым сообществом – в данный период такое стремление проявляется у стран-участниц особенно ярко) и предъявить существенные характеристики своей культуры.

Участие во Всемирных выставках

Участвуя в Экспо, которых уже состоялось более 40, страна выражает свое намерение активно развиваться и влиять на решение мировых проблем. Презентовать свою нацию на первой Всемирной выставке (1851 г.) для западных стран имело крайне важное значение в связи с подъемом промышленного производства.

Япония была представлена на одной из первых Всемирных выставок, несмотря на то, что в стране еще не закончился период *сакоку* (закрытия страны). Японская делегация, попавшая в 1862 г. на эту выставку в Лондоне, с удивлением и стыдом обнаружила на ней «загадочный японский уголок», где были выставлены такие жалкие на вид вещи, как соломенные головные уборы, меч плохого качества, традиционные куклы и т. д., но совсем не были представлены современные технологии^[85]. Это произошло потому, что японский отдел был сформирован не японским правительством, а английской фирмой. Ведь все представленные на выставке предметы искусства были из коллекции английского посланника Олкока^[86] владеющего случайным набором предметов материальной культуры Японии, в основном этнографического характера, и поэтому представленные вещи очень резко контрастировали с экспонатами западных стран, произведенными с помощью новейших технологий.

Однако следует отметить, что уже со Всемирной выставки 1862 г. японский отдел начал привлекать к себе небывалое любопытство и, как следствие, популярность японского искусства неуклонно росла. Несмотря на отсутствие (а может, и благодаря этому) новейших технологий среди представленного в японском отделе, многие посетители отметили уникальность некоторых предметов материальной культуры этой страны, хранивших в себе вековые традиции. Это способствовало высокой оценке художественных произведений и предметов быта Японии и появлению моды на «все японское».

Впервые Япония сознательно приняла участие в Парижской выставке 1867 г. Свое желание участвовать в выставке заявил сёгунат и кланы Сацума и Сада. Среди экспозиций кустарных промыслов была представлена японская чайная комната, которая вызвала на Западе большой интерес. Вид чайной комнаты, ее устройство в Японии связаны с эстетическими категориями «саби» и «ваби», обозначающими гармоничное слияние изысканного и простого, спокойного и печального, скрытой красоты, лаконизма, приглушенности красок, стремление в бесконечном процессе совершенствования углублять свое восприятие, а не оттачивать внешние формы. Японская чайная комната – очень небольшая и, в духе принципа «саби», воспринимавшегося как основной тип красоты, имеет совершенно пустой интерьер. Главным его элементом была *токонома* (ниша, в которую помещали свиток с живописью или с каллиграфической надписью, ставили букет цветов и курильницу с благовониями). *Токонома* располагалась напротив входа и сразу же привлекала внимание гостей.

Многие страны прекрасно понимали, что переоценить значение своего участия во Всемирных выставках практически невозможно. Среди стран, с большим вниманием относящихся к Экспо, особо выделяется Япония, чья активность проявлялась даже в самые тяжелые для этой страны периоды. Например, она принимает участие в выставке 1904 г. (Сент-Луис) несмотря на то, что в это время шла русско-японская война.

Организация Всемирной выставки

Безусловных преимуществ, получаемых от Всемирной выставки, становится гораздо больше при устройстве Экспо на территории своей страны. Организация Всемирной выставки для страны означает поднятие собственного престижа, мощный прорыв в экономическом развитии, возможность показать не только архитектурные, но и градостроительные эксперименты, направленные на решение задач, актуальных для мирового сообщества. Стать страной-хозяйкой Всемирной выставки – это оказаться на перекрестке мировых культур и достижений технического прогресса. Но самое главное, что может получить страна, принимающая у себя Всемирную выставку, – это новое знание (культурных стилей, технологий и т. д.). Именно поэтому каждый раз несколько стран состязаются между собой за право принимать на своей территории Всемирную выставку.

Идея о проведении на своей территории такого значительного мероприятия, как Экспо, впервые появилась в Японии после открытия страны. Ведь после Всемирной выставки 1862 г. одним из членов делегации, крупнейшим японским просветителем XIX в. Фукудзава Юкити, была написана книга «Сэй дзидзё» («Ситуация на Западе»), целая глава в которой была посвящена Всемирной выставке. Большинство японцев, читая эту книгу, впервые познакомились с феноменом Всемирной выставки. А с наступлением эпохи Сёва (1926 г.), когда мечта о проведении Экспо появилась вновь, была даже определена дата открытия – 1940 г. (Дата приурочена к 2600-й годовщине восхождения на престол первого японского императора Дзимму-тэнно.) Однако в связи со сложившейся исторической ситуацией, в 1938 г. открытие выставки решено было отложить на неопределенное время. Это время пришло лишь в 1970 г.

Можно утверждать, что Япония, начав свой стремительный экономический подъем, сполна оценила все преимущества, которые дает проведение у себя Всемирной выставки, и стала после Второй мировой войны абсолютным мировым лидером в организации Экспо. Устраивая Международному бюро выставок презентации темы и места проведения будущих Экспо, Япония подкрепляет их финансированием, соответствующим глобальности затеи, а потому непременно одерживает победу. Результатом стало проведение в Японии Экспо'70, Экспо'75, Экспо'85 и Экспо'2005. На «своих» выставках Япония не просто демонстрирует странам-участницам собственные достижения, главной задачей все же является возможность влиять на культурную политику и примером собственного моделирования будущего показывать направление необходимого развития. Развития, которое должно заключаться в гармонии с природой, в чутком и мудром отношении к ней.

Россия, например, до сих пор еще не имеет опыта проведения Всемирных выставок на своей территории. Но еще во времена Советского Союза страна также строила грандиозные планы по организации Всемирной выставки, которая должна была пройти в 1967 г. в Москве. Эта выставка под девизом «Прогресс и мир» должна была отразить успехи Советского Союза на выбранном им пути развития. В начале XXI в. Россия снова готовилась впервые принять на своей территории Всемирную выставку в 2010 г. в Москве под девизом «Ресурсы, технологии, идеи – путь к единому миру». Но эта мечта снова оказалась для России недостижимой.

Жесткая конкуренция стран за право принимать на своей территории Всемирную выставку показывает, что не только престиж, новые знания, идеи, технологии, но и безусловную практическую пользу получает страна-хозяйка, предоставляя свою площадку под научные и архитектурные эксперименты различным нациям для решения актуальных проблем. Именно архитектура, в силу своей социальной значимости, наиболее ярко воплощает в себе глобальные социокультурные тенденции, реализовавшиеся в мире, что позволяет национальным павильонам играть ведущую роль на Всемирных выставках и занимать одно из центральных мест в мировой архитектуре в целом.

Организация пространства Всемирных выставок и формирование ведущих градостроительных принципов

Первые Всемирные выставки, направленные на демонстрацию могущества страны, принимающей Экспо, проходили в столицах или крупнейших городах, которые являлись центрами культурного и экономического развития. Такой выбор диктовался желанием зафиксировать триумф высокого развития данной страны (например, городами для размещения Всемирной выставки в первые периоды были Лондон, Париж, Вена, Чикаго, Брюссель). Огромная выставочная территория в этом случае была спланирована таким образом, чтобы все возможные подходы организовать к главному павильону, выделяющемуся своими размерами и архитектурно-строительными новациями. Выставку 1889 г., прошедшую также в Париже, можно считать последней, когда в планировке был отчетливо выражен принцип регулярности с господством главного павильона страны-хозяйки, построенного в строгой симметрии (безусловным примером в данном случае является Эйфелева башня).

Со временем на выставочной площадке начинает реализовываться идея новой планировки, которая заключается в том, что национальные павильоны размещаются среди окружающей зелени паркового пространства совершенно свободно, без соблюдения правил симметрии. Эта идея завоевала всеобщее признание и начала использоваться в дальнейшем. Кроме того, к правилам организации Всемирных выставок прибавилось еще одно. Страны, предлагающие свою территорию для Экспо, должны предусмотреть, чтобы площади, примыкающие к выставочным зданиям, создавали из отдельных частей единое художественное целое, т. к. заранее нельзя определить, в каком отношении распределится пространство между различными участниками выставки.

Одним из самых первых сложившихся правил проведения Всемирных выставок, касающихся организации выставочной территории, стала необходимость включения зеленых массивов в экспозиционный город и обязательное сохранение всех существующих зеленых насаждений. Этого правила придерживались все выставки начиная с самой первой 1851 г. Крупнейшие из них включали окружающую зелень в символическое обоснование выставки, заставляя ее «работать» на раскрытие главной темы Экспо. Например, при планировании территории Экспо'58 вся растительность на участке выставки была оставлена, показывая невозможность прогрессивного развития в конфликте с природой. При подготовке Экспо'70 одним из главных условий стало сохранение естественной красоты холмов Сэнри, центр которых и был выбран для проведения выставки. Таким образом, неперенным спутником

прогресса объявлялась гармония, единение с природой (как один из основных аспектов развития) посетители выставки могли наблюдать и ощутить на себе. Этот путь японской стороной был доведен до своего апогея решением оставить нетронутой пересеченную местность при организации Экспо'2005 и поднять над уровнем земли пешеходные дороги, что должно было отвечать «Мудрости природы» мудростью технических изобретений и художественного оформления.

Еще с конца XIX в. организация Всемирной выставки для страны становится поводом для застройки или глобального переустройства той части города, в которой она проходит. При подготовке к выставке 1900 г. был существенно перестроен весь центр Парижа и впервые запущены поезда метрополитена, которые доставляли посетителей к важнейшим точкам Экспо.

Территория Экспо'58 простиралась на 200 га – это четверть площади города Брюссель. При этом плотность застройки тщательно контролировалась, чтобы не войти в противоречие с естественно-природным окружением. Огромная выставочная площадка в результате была застроена едва ли наполовину. Размах подготовки к этой выставке коснулся и дорожного сообщения. К открытию Экспо'58 было проложено 25 км дорог для более легкого передвижения. Это дало возможность добраться до далеких и труднодоступных выставочных зон.

Экспо'64/65 прошла в центре Нью-Йорка на территории парка Flushing Meadows, именно там, где проходила предыдущая американская выставка. Объясняется это тем, что преобразование огромной парковой территории, на которой прошла Экспо'39/40, не было доведено до конца в связи с ее финансовой неудачей. Проведение Экспо'64/65 представлялось наиболее реальным способом окончания проекта. Для Экспо'67 был построен полностью новый район и одновременно модернизирована структура центра Монреаля.

Со времени Экспо'70 на протяжении более двадцати лет ни одна выставка не могла сравниться по масштабу (занимаемой площади и количеству стран-участниц) и значимости для мирового сообщества с выставкой 1992 г. в Севилье. Организованное Испанией Экспо'92 в Севилье несомненно выделяется своим уровнем среди выставок этого периода. Территория выставки состояла из озера и каналов, занимавших 40 акров, и из 125 акров садов и парков, которые продолжались также и на 500 акрах острова Картуха в Севилье. Общий проект выставки состоял из 70 главных архитектурных объектов, включая средства обслуживания и павильоны всех участвующих стран. Тема Всемирной выставки 1992 г. определена как «Эра открытия», на которой Испания намеревалась «подведением итогов» отметить 500-летие открытия Христофором Колумбом Америки.

На Экспо'2000 в Ганновере Германия впервые за всю историю Всемирных выставок смогла показать свои принципы организации городского пространства. Для этого была выбрана территория с большим потенциалом развития – Ганновер, небольшой провинциальный город, не имеющий современной инфраструктуры и далекий от передового уровня развития городской среды. Оценивая весь предыдущий опыт проведения выставок такого уровня, немецкие градостроители решили на примере Ганновера создать рациональное по своему устройству пространство, которое будет работать на будущее и активно использоваться по назначению еще в течение длительного времени. По мысли организаторов, территория Экспо должна иметь характер хорошо урегулированного города, с ясной концепцией и высоким уровнем материально-технического обеспечения. Эти качества должны сохраниться за Ганновером после закрытия Всемирной выставки. То есть идея состояла в том, чтобы ничего не строить специально для выставки.

Выбранная для выставки территория площадью 160 га на 2/3 состояла из уже существующей застройки, которую необходимо было сохранить и обновить, и только 1/3 будущего выставочного пространства была не застроена и готова к развитию. Главные требования к сооружениям немецкой стороны также касались их долгосрочности. По этой концепции выставка раскрывается на город, вырастает в ткань города. На территории города возводятся необходимые для функционирования выставки объекты: вокзал, театр, гостиницы, налаживается высокий уровень транспортного обслуживания. По окончании Всемирной выставки 2000 г. Ганновер стал одним из самых ярких культурных центров Германии, получил безупречно развитую городскую инфраструктуру.

В 2010 году Всемирную выставку впервые принял Китай. Решено было провести это мероприятие в Шанхае. Город активно и последовательно готовился к этому важнейшему событию на протяжении 30 лет. Шанхай должен был предстать перед участниками Экспо очередной «мировой столицей». Для достижения этой цели, перед Экспо город подвергся значительной реконструкции, в том числе была расширена и модернизирована его транспортная система. Расширение аэропорта Пудунг в Шанхае, предусмотренное к выставке, сделало его крупнейшим международным транспортным узлом страны (он стал обладать пятью взлетно-посадочными полосами и тремя терминалами). К 2010 году значительной модернизации подверглось метро Шанхая: к существующим восьми линиям добавились еще пять, а общая протяженность шанхайской подземки достигла 400 км. К Всемирной выставке начал строиться и мост Лупу, ставший одной из главных видовых точек Экспо-2010. На территории выставки и в окружающих ее районах были созданы маршруты автобусов с нулевым выбросом в атмосферу вредных веществ.

Экспозиционный город в Японии: градостроительные эксперименты и реальное строительство

Прослеживаются две основные тенденции, по которым в Японии происходит отбор территории для размещения на ней Всемирной выставки. Во-первых, выбирается территория с непростыми топографическими характеристиками, что создает дополнительные сложности устройства на ней экспозиционного города. На Экспо'70 – это горно-холмистый рельеф, на Экспо'75 – прибрежная океаническая зона, на Экспо'2005 – пересеченная местность среди заповедного леса. Но такие условия, изначально сопутствующие планированию, вынуждают идти на большой градостроительный эксперимент, что и становится главной целью этих выставок.

Из этого логически вытекает вторая тенденция, по которой отбор территории в Японии для размещения экспозиции проходил по принципу дополнительности и показа вероятных выходов для решения будущих урбанистических проблем. Этим Япония хотела напомнить мировому сообществу о возможности использовать не только уже имеющееся городское пространство, что ведет к неизменному переуплотнению города, но и показать существующие перспективы развития городов. Новизна и необычность площадок, предоставляемых Японией для устройства Всемирных выставок, и являлись опытными образцами наглядной демонстрации этих перспектив и всегда становились основанием для серьезных международных дискуссий, связанных с поиском новых идей в мировом градостроительстве. Действительно, Экспо'70 в Осаке разместилось в созданном двухуровневом экспозиционном городе, демонстрируя таким образом возможность создания многоуровневого городского пространства. Экспо'75 на Окинаве было устроено на искусственно созданной насыпной площадке в океане, показывая возможность приумножения территории, способность разворачивать пространство, используя даже водную стихию. Экспо'85 прошло на территории уже реального, но вновь отстроенного экспериментального города Цукуба. На Экспо'2005 японское изобретение – Глобальное кольцо – позволило организовать транспортное и пешеходное сообщение, оставив в неприкосновенности заповедный лес и непригодный для строительства дорог рельеф местности.

Экспо'70 – Осака

Пожалуй, самым существенным и масштабным примером создания экспозиционного города явилась Всемирная выставка, состоявшаяся в Осаке в 1970 г. (см. вкл.: илл. 153, 154) В этом году Япония впервые за всю историю существования Всемирных выставок принимала у себя Парад наций. И до сих пор выставка 1970 г. считается особенно успешной и ощутимо заметной в истории мировой культуры второй половины XX в.

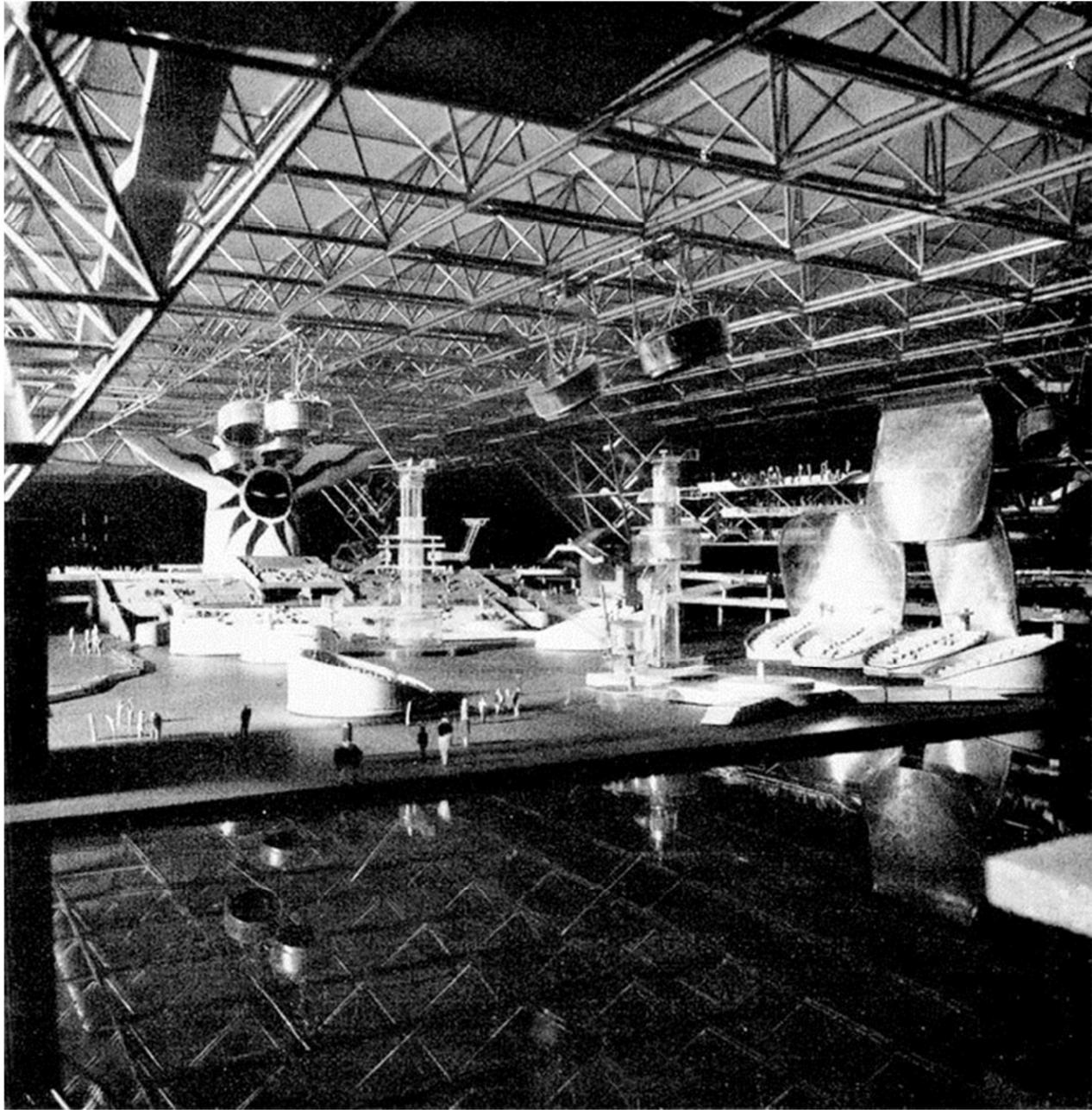
Однако хоть Экспо'70 и называлась Всемирной выставкой, она была в основном японской. Во-первых, на выставочной площадке было сооружено 32 японских павильона и 84 иностранных (такого соотношения в пользу принимающей стороны история Экспо еще не знала). А во-вторых, архитекторы Японии показали на экспозиционной территории смелые эксперименты, которые практически полностью затмили по своей новизне, художественной выразительности и техническим характеристикам то, что было создано другими странами. Кроме того, девизом выставки провозглашалась гармония, т. е. принцип, который «японцы первыми сумели превратить из цели в средство достижения цели, из ценности исключительно духовной в ценность практическую»^[87].

Огромная выставочная территория расположилась на холмах Сэнри и была ограничена на севере горами Хокусэцу и горами Рокко на западе. Несмотря на благоприятное местоположение относительно городов Киото, Осака и Кобэ, эта местность осталась неразработанной из-за отсутствия воды и холмистого рельефа. Кроме холмистого рельефа, местность отличалась своей наклонностью. От самой высокой точки – 80 м над уровнем моря шел наклон до 20 м над уровнем моря. Такая ситуация была «обыграна» организаторами через условия для сооружения иностранных павильонов, которые своим проектом должны были не только соответствовать рельефу, но и усиливать его, подчеркивая трехмерность пейзажа. От общего вида выставочной территории создавалось впечатление «выставки в холмах».

Разрабатывал общую планировку Экспо'70 Кэндзо Тангэ, создавший на выставке модель города будущего. Необходимо подчеркнуть, что Экспо'70 разместилась на одной из самых крупных выставочных территорий в 330 га (за всю историю Экспо серьезно превзойти масштабы этого пространства удалось только США – выставки 1904 и 1939/40 гг. проходили на территории 500 га). Архитектор рассматривал пространство города как средство коммуникации и потому сделал его максимально функциональным. Тангэ положил в основу своей концепции метаболическую схему, ставшую, в связи с ростом городов, особенно актуальной в эти годы. В основе этого направления лежало убеждение, что архитектура и градостроительство должны основываться не на неизменных концепциях функции и формы, а на представлениях о процессе развития системы и об изменяемом пространстве (от греч. *metabole* – перемена, превращение). Отталкиваясь от идеи постоянного обновления человеческого общества, метаболисты предложили сочетание двух структур – стабильной, конструктивной основы, подобной древесному стволу, и системы ячеек, способных перемещаться и заменяться^[88]. Создавая метаболические проекты, проекты мегаконструкций, архитекторы стабильной и устойчивой предусматривают только основу, на которую наращиваются легко заменяемые элементы. Такая конструкция закончена, но постоянно готова к развитию. Метаболизм как градостроительная концепция незадолго перед тем сформировался именно в Японии и имел буквально оглушительный резонанс в мировом профессиональном архитектурно-градостроительном сообществе.

Экспо'70 Кэндзо Тангэ охарактеризовал как «фестиваль духовных достижений и идей»^[89]. Непосредственным выражением этой концепции является главная площадь выставки – Фестивальная площадь. Располагаясь в центре выставочной территории, Фестивальная площадь сформировала ядро символической области Экспо'70. На площади проходили праздники стран-участниц, форумы,

выступления, парады, она стала местом взаимного обмена дружбой и действительно выражала собой символ Всемирной выставки, посвященной гармонии человечества.



К. Тангэ. Фестивальная площадь на Экспо '70. Нижний ярус

К Фестивальной площади вели все дороги экспозиционного города, таким образом она организовала вокруг себя все остальное выставочное пространство, создавая впечатление единства территории, что было необходимо для построения идеального города. Главная проблема, как считал Кэндзо Тангэ, – развернуть пространственную гармонию и создать порядок внутри разнообразия. Ведь свобода замысла и многообразие были хороши для павильонов, но необходимо было создать некий объединяющий элемент, обеспечить физическую непрерывность огромной территории города.

Действительно, гармоничное создание единства территории стало основной проблемой выставок этого периода. Эталоном же единого выставочного пространства и до настоящего времени считается Хрустальный дворец, в котором размещали свои экспозиции страны-участницы, на символ которого и ориентировался Тангэ при создании своей концепции.

Фестивальная площадь, охватывающая значительную выставочную территорию, представляет на Экспо '70 наиболее интересную в градостроительном отношении структуру. Ее обширное пространство покрыто единой крышей, с которой связаны другие структурные элементы выставки (концепция разработана Кэндзо Тангэ и инженером Цубои Ёсикацу). Такая структура крыши может расширяться на неопределенно большое пространство. Это позволяет отказаться от использования замкнутых пространств зданий в пользу крытой, защищенной от непогоды многоуровневой территории, которая может быть как статичной, так и динамичной.

Фестивальная площадь предлагает решение важнейших проблем крупного города: размещение большого скопления народа в центре города, регулирование потока толпы людей и осуществление контроля, а также проблем коммуникации городских жителей. Система поднятых над землей движущихся тротуаров с дополнительными площадями образует главную соединительную структуру, разветвляющуюся для обслуживания всей территории. Именно на решение проблем оживленного города и направлено обилие разноуровневого пространства и движущихся дорожек – «перемещающихся проходов», которые демонстрируют собой ускорение времени и темпа жизни, а при отсутствии упорядочивающей структуры способны внести только дезорганизацию и полный хаос. Расположение и масштабы тематических павильонов также придают всему комплексу органический порядок и гармонию.

По концепции Кэндзо Тангэ, центральное коммуникационное ядро выставки – Башня Солнца (скульптор Таро Окамото). Башня доминирует над Фестивальной площадью и является главным ориентиром,

вертикальной доминантой, необходимой любому городу, даже экспозиционному. Являясь сердцем выставки, Башня Солнца символизировала собой безграничный рост и жизнестойкость человечества.

Город будущего со своей многоуровневой структурой и прорезающей перекрытие верхнего яруса Башней Солнца представлял собой архитектурное достижение мирового масштаба и бесспорно оказал значительное влияние на теорию и практику дальнейшей японской архитектуры. Пожалуй, именно с этого времени (и по сей день) авторитет японской архитектуры стал по сути непререкаемым.

Экспо'75 – Окинава

По окончании Второй мировой войны Окинава осталась в оккупации. Лишь в 1972 г., после почти трехдесятилетнего оккупационного периода, острова Окинавы вновь вернулись под японскую юрисдикцию. Тогда же и началась подготовка к всемирной выставке 1975 г. Основная концепция Экспо'75 заключалась в восприятии водной поверхности как стройплощадки. Действительно, весьма уместно было выбрать для такого эксперимента именно префектуру Окинава, ведь в ее состав входит множество маленьких островов, из которых около 60 обитаемы.

Безмерное внимание к выставке в Осаке привело к тому, что при организации Океанской выставки 1975 г. сначала решено было только развить направление, заданное Экспо'70, и продолжить столь успешно начавшийся путь. Все же желание новизны, поиск иных способов решения проблем взяли вверх, но от генерального курса и основных идей Экспо'70 решено было не столько отказаться, сколько их переработать. Для Экспо'75, прошедшей на Окинаве, в соответствии с начавшей складываться выставочной традицией также была устроена дополнительная экспозиционная площадка.

На выставке была сделана попытка создать плавучую структуру, вписанную в сценическую красоту острова Окинава (см. вкл.: илл.155, 156). Символ Экспо'75 – Акваполис, расположенный на «плывущей» платформе, величественно поднимающийся из глубины океана, задумывался как прототип плавучего города будущего. Являясь последним глобальным проектом ушедшей эпохи, созданным одним человеком (его автор Киёнори Кикутакэ), Акваполис наилучшим образом иллюстрирует собой крушение идей общечеловеческого города будущего и его идеалов.

Идея использования водного пространства как платформы для строительства оказала сильное влияние на градостроительство последующих лет. Япония, расположенная на многочисленных островах, первая начала разрабатывать и сама проиллюстрировала технические возможности, открытые Экспо. Невозможность роста и развития города в сторону водной артерии создает многочисленные неудобства. Для расширения городского пространства одними из первых были созданы два искусственных острова в Кобэ – остров-порт и Рокко-остров. Остров-порт начал создаваться еще в 1966 г., но закончились работы лишь к 1981 г. Сейчас на этом насыпном острове размещаются вертолетная станция, многочисленные гостиницы, крупный бизнесцентр и несколько парков.

Рост Токио, расположенного на берегах залива, также долгое время мог осуществляться только в одну сторону. В 80-е гг. начались работы по строительству «Аквалайн», совершившего переворот в мировой строительной практике. Трасса «Аквалайн», соединившая города Кисарадзу и Кавасаки, расположенные в 15 км друг от друга по разные стороны Токийского залива, сочетает в себе достоинства и моста, и туннеля. Работы на трассе «Аквалайн» начались с отсыпки двух искусственных островов посреди залива, которые стали основой для прокладки подводных туннелей. На сегодняшний день «Аквалайн» является самым длинным в мире автомобильным подводным туннелем.

Крупнейший из трех искусственных островов в заливе Осака – остров Майсима, имеет площадь 225 га. Он стал основой концепции превращения Осаки в спортивный рай, и именно здесь прошли летние Олимпийские игры 2008 г. Искусственные территории, приращенные к городу со стороны воды, современные японцы так и называют – «отвоеванные территории».

Нельзя обойти вниманием и аэропорты. В современном мире все труднее найти места для строительства аэропортов рядом с городом. Не менее важно снизить уровень шума – это привело к практике строительства такого рода сооружений на воде. Международный аэропорт Кансай в бухте Осака – это первый аэропорт, построенный не на суше. Строительство было завершено в 1994 г. Длина здания аэропорта, стоящего на искусственном острове, – 1,7 км. Аэропорт соединен с сушей двухуровневым мостом, по нижнему уровню которого проходит железная дорога, по верхнему – шоссе. Центральный международный аэропорт (который вошел в тройку крупнейших в Японии) также построен на искусственном острове в заливе Исэ рядом с городом Нагоя (префектура Айти). Аэропорт был открыт в феврале 2005 г. А само его строительство было приурочено к открытию Экспо'2005.

После закрытия Всемирной выставки на ее территории разместился национальный парк – «Океан Экспо парк», который начал создаваться в 1976 г., чтобы служить напоминанием об Экспо'75. Для этой цели был проведен комплекс градостроительных работ, направленных прежде всего на создание защитных механизмов для «Тропического центра мечты», устроенного в центральной части парка. Несколько десятков тысяч редких растений, представленных в нем, приравняли «Центр мечты» к лучшим ботаническим садам мира. Климат Окинавы, предполагающий много солнца и высокую влажность, весьма благоприятен для растений. Но угрозой становятся летние тайфуны, сезонные ветры зимой и почти постоянные приливно-отливные ветры. Решением проблемы ветров стала свободно изгибающаяся ветрозащитная полоса, которая тщательно разработана как хорошо

испытанный туннель ветра. Он блокирует проникновение на континент западных и северных ветров, заставляя их двигаться мимо, но не мешает воспринимать солнечный свет, идущий с востока и юга. В современных городах Японии функцию такой ветрозащитной полосы берут на себя небоскребы, тщательно просчитанное расположение которых на берегу океана не пропускает в город тайфуны.

Теперь это место является одной из главных достопримечательностей и самым популярным у туристов объектом посещения в северной части острова. В бывшем павильоне Окинавы разместилась постоянная экспозиция музея. Для этой цели помещение было полностью оснащено: оборудован дымоотвод и устроены специальные приспособления для предупреждения сырости.

Экспо'85 – Цукуба

Город Цукуба сейчас считается научным центром мирового значения. Еще незадолго до Всемирной выставки префектура Ибараки, включающая в себя этот город, была глухой провинцией. Из-за отсутствия соответствующей транспортной инфраструктуры Ибараки оставалась на обочине промышленного бума в стране начала XX в. В результате Ибараки начала развиваться как научный регион. Свой выбор именно на этом городе для размещения научного центра правительственная комиссия остановила еще в 1962 г. А в мае 1970 г. японский парламент принял «Закон о строительстве города науки Цукуба». Созданный по образцу Новосибирского академгородка, в настоящее время он вмещает в себя около 250 научно-исследовательских институтов и лабораторий, а также национальный космический центр. Около 7 тысяч исследователей, работающих в Цукубе, по праву считаются авангардом ученого мира страны. Строительство академического городка было завершено в 1980 г., а через пять лет здесь прошла Всемирная выставка, называемая Всемирной научной выставкой. Экспо'85, проведенная в Цукубе, стала отличным стимулом для быстрого технологического развития префектуры. Выставка одновременно отмечала завершение создания «города науки» и позиционировала город Цукуба в роли научного центра мирового масштаба (см. вкл.: илл.157, 158).

Всемирная выставка 1985 г., посвященная успехам науки и техники, прошла в Цукубе под темой: «Жизненная среда – наука и технология для человека». Новейшие технологические разработки в сфере транспорта, производства, быта, продемонстрированные на Экспо'85, определили развитие мировой инженерной мысли на последовавшие десятилетия. Общая площадь выставки (102 га) была разделена на три части. Треть была отдана под застройку архитектурными сооружениями, третья часть предназначена для транспортного сообщения и пешеходных дорожек, и еще одна треть сохраняла естественное природное окружение в нетронутом виде^[90].

Коммуникационным центром выставочной территории стали блоки D и E, которые включали в себя главную площадь выставки, парк и искусственное озеро, где посетители могли отдохнуть и провести время. Застройка выставочного пространства проходила вокруг этого сложившегося центра.

Проектирование и застройка Всемирной выставки делались с расчетом на то, что созданная инфраструктура будет способствовать дальнейшему развитию города. Башни высокого электрического напряжения, один из символических элементов выставки, активно используются после ее закрытия. Некоторые из выставочных павильонов функционируют до сих пор. В них часто проводятся выставки научных и технологических новинок, созданные усилиями сотрудников академгородка.

Экспо'90, Международная выставка садов и растительности – Осака

Несмотря на то, что Экспо'90 была небольшой внутренней японской выставкой, ее также интересно рассмотреть с точки зрения организации пространства выставочного города (см. вкл.: илл.159). Выставка садов прошла с 1 апреля по 30 сентября 1990 г., и, как подчеркивает название, ее задача сводилась к демонстрации включенности цветов и растений в ежедневную человеческую жизнь. Экспо'90 назвали первой глобальной выставкой озеленения. Необходимость в организации выставки такой тематики диктовалась потребностью в гармоничном развитии как современного города, так и жизни человека в нем, создании привлекательной и благоприятной городской среды. Политика выставки была направлена на изучение исторических результатов сосуществования естественного и искусственного, а также обсуждение дальнейших изменений на пути вторжения результатов человеческой деятельности в природное окружение. Немаловажным проблемным моментом выставки стал поиск новых видов и образов парковых территорий в условиях постоянно растущих городов и увеличения их плотности.

Выставочная территория, включающая 140 га, была разделена на три области, символизирующие пространства окружающей среды Японии: горы, города и области, соединяющие их. Образы парка будущего были представлены 13 различными проектами, которые делались архитекторами со всего мира (Заха Хадид, Даниэль Либерскинд, Тадао Андо, Питер Вильсон и др.). Для каждого проекта был выделен квадратный участок со стороной 7,5 м.

Представляемые выставочные сооружения, несмотря на свое скоротечное существование и короткое время, в течение которого посетитель осматривает каждый объект, претендовали на способность открыть новые грани понимания городского пространства. В таком контексте наиболее ценными становились архитектурные принципы, обеспечивающие наиболее короткую смысловую связь объекта с воспринимающим субъектом, которые воздействуют прежде всего на подсознание. На Экспо'90 архитекторы ушли от представления об архитектуре как монолитном фасаде и продемонстрировали

посетителям совершенно неожиданные произведения, направленные на поиск новых механизмов восприятия природы. Произведения архитектуры образовывали неразрывное единство с пейзажем, подкрепленное профессиональным знанием их создателей. Именно эти важнейшие составляющие архитектурного процесса, демонстрируемые на Всемирной выставке (архитектура, природа, профессионализм), «порождают» область значения, имеющую максимальное воздействие на посетителей в кратчайшее время.

Выставочные сооружения организовывали пространство таким образом, что посетители неизменно ощущали неразрывную связь с природой. Каждый архитектор, представивший свое сооружение на выставке, старался в образной, зримой форме выйти за рамки привычных стереотипов и создать архитектуру, которая на всех уровнях воздействия и осмысления определит степень безусловной необходимости взаимодополнения природы и архитектуры.

Заха Хадид представила произведение, состоящее из двух вертикальных и нескольких горизонтальных плоскостей. Вертикальные плоскости являлись ярким ориентиром для посетителей (как идущих по выставке, так и передвигающихся по монорельсовой дороге). Горизонтальные элементы выполняли двойную функцию. Во-первых, сужая и расширяя пространство, они преломляли движение пешеходов через этот выставочный участок, направляя их к водоемам или местам отдыха. Во-вторых, указывали само месторасположение каньонов. Зримое изменение горизонтальных частей сооружения по длине и толщине представляло смысловые аналогии с рельефом местности и природой в целом, с отсутствием симметрии и ровных линий.

Даниэль Либерскинд своим сооружением также отрицал противопоставление «архитектура – природа», выражая его нестабильность и сомнительность. Архитектурный результат его произведения по форме представляет собой каменный цветок. То есть геометрия становится природой.

Произведение Тадао Андо представляло собой конфигурацию из 45 колонок, размещенную в бассейне. Поднятые над бассейном пешеходные дорожки позволяли посетителям проходить по выставочному сооружению в нескольких сантиметрах от водной глади, рассматривая работы Микеланджело и других скульпторов. Перемещаясь среди колонок, можно было почувствовать водный бриз и отблески солнца на воде. Работа Андо соединяла в себе действие воды, ветра и света, т. к. была направлена на чувственное воздействие, через которое можно понять природу.

Экспо'2005 – Айти

Пространство Экспо'2005 располагалось рядом с г. Нагоя (префектура Айти) и было организовано на высочайшем уровне (см. вкл.: илл.160–165). Для устройства выставки взяли изначально проблемную территорию: с естественными водоемами, лесной зоной и трудным ландшафтом. Очевидно, что японские специалисты на сей раз видели главную задачу не в демонстрации искусственно устроенного идеального города, а в том, чтобы выявить наиболее эффективные варианты преодоления основных затруднений, возникающих при планировании территории. Цель была непростая: создать городское пространство, близкое к идеальному, на основе плохо приспособленного для этого ландшафта. Учитывая, что большинство выставочной территории – пересеченная местность, решить нужно было прежде всего проблему передвижения пешеходов и транспортного сообщения. От варианта нивелировать холмы и засыпать овраги проектировщики отказались сразу^[91]. Перспективным решением проблем коммуникации явился главный градообразующий элемент выставки – Глобальное кольцо. Глобальное кольцо, которое скорее представляло собой петлю, – это покрытая деревом пешеходная дорога, возвышающаяся над землей на высоте 7,5 м. Кольцо имело протяженность 2,6 км и охватывало собой все районы выставки. Это была первая попытка в истории Всемирных выставок создать поднятые над уровнем земли пути транспортного и пешеходного сообщения. Это дает возможность, во-первых, оставить в неизменном состоянии очертания поверхности земли и не предпринимать масштабных и долгосрочных работ по их исправлению. Во-вторых, проложенные высоко над уровнем земли пешеходные дороги, ограничивая свободу в направлениях передвижения, могут успешно регулировать потоки людей, направляя их к местам встречи: национальным павильонам, развлекательным мероприятиям, торговым точкам.

Средняя ширина кольца 21 м, центральная часть этой дороги, шириной 6 м, была предназначена для обслуживающего транспорта. Все остальное пространство отдано пешеходам. Пешеходная часть имела несомненные достоинства. Во-первых, поверхность дорожки специально обработана для понижения светоотражения, что особенно актуально в летние месяцы (на которые в основном и приходится Всемирная выставка). Кроме того, удачно рассчитан и угол наклона дороги, который не выходит за пределы соотношения 1:20. Такой мизерный перепад высоты делает пешеходное движение менее утомительным.

Примерно через каждые 200 м был предусмотрен выход с Глобального кольца. Это обеспечивало удобный доступ ко всем павильонам и зонам отдыха. Тему выставки «Мудрость природы» подчеркивало транспортное сообщение экспозиционного города с близлежащими населенными пунктами: экологически безопасный транспорт, курсируя по специально проложенным магистралям, позволяет пассажирам при приближении к территории выставки наблюдать постепенное раскрытие видов на архитектурные композиции, вписанные в лесные массивы. На самой Экспо с ее непростым ландшафтом пустить какой-либо транспорт было практически невозможно. Задача транспортного сообщения усложнялась тем, что Экспо'2005 состояла из двух областей: большой – Нагакүтэ и

маленькой – Сэто. Попасты из одной области на территорию другой можно было с помощью воздушной гондолы. Она и стала основным выставочным транспортом.

В любом городе, в том числе экспозиционном, обязательно наличие вертикальной доминанты. Для Экспо' 2005 такой доминантой являлась башня Земли павильона Нагоя, которая призвана объединить в себе такие явления природы, как свет, вода и ветер, являющиеся полноправными элементами архитектурной композиции. С высоты этой трехгранной башни (ее высота около 47 м) по стенам стекает вода, образующая различные узоры, в зависимости от направления солнечных лучей. Эти «аквастены» воздействуют не только на зрение, но и на слух посетителей, создавая вокруг павильона атмосферу свежести и спокойствия. В местах соединения стен башни выпускаются струи воздуха, имитирующие ветер. Шум воды и ветра дополняется мелодичными звуками, которые исходят от трех ветряных мельниц, установленных рядом с башней. Таким образом, башня организует вокруг себя пространство, которое воспринимается почти всеми органами чувств человека.

Японские сооружения на выставке образно показали возможность взаимопроникновения архитектуры и природы, раскрывая таким образом главную тему Экспо. Некоторые из павильонов японских фирм задумывались как непосредственные природные аналогии. Например, павильон фирмы Хитати представлял собой разверзшуюся скалу, из которой струится водный поток.

«Гора мечты» стала воплощением знаменитой Фудзиямы – посетители почти с любого участка выставки могли увидеть ее белоснежное завершение. Наклонное положение структуры иллюстрирует несимметричность склонов горы Фудзи, которая считается символом природной красоты и многие века вдохновляла как поэтов, так и художников на создание своих шедевров. Выставочное сооружение не имело основания, а поддерживалось тонкими опорами – ведь именно верхушку знаменитой горы почти из любого уголка северо-восточной равнины Канто стремятся разглядеть путешественники. Подчеркнуть легкие и подчас совершенно неуловимые контуры Фудзиямы призвана тентовая структура павильона.

Архитектура Японии на Всемирных выставках

Всемирные выставки возникли как место для демонстрации прогресса, которого достигли страны в различных областях науки и техники. Соответственно, и возводимая архитектура Всемирных выставок задумывалась как символ прогресса. Ее главной задачей было произвести сенсацию мирового масштаба, на это и были направлены усилия создателей этих шедевров и организаторов выставки.

подавляющее большинство стран рассматривает организацию Всемирной выставки как возможность преобразовать территорию, выбранную под выставку, благоустроить ее и вывести на передовой уровень по развитию инфраструктуры. Делается ставка на прочное настоящее и стабильное будущее. Такая возможность стала одним из основных плюсов проведения Всемирной выставки.

Отношение к Всемирным выставкам, выбор архитектурного сооружения, представляемого на выставке, отражает определенный этап культуры той или иной страны и ее восприятие собственных традиций. Направление ее развития можно четко проследить по архитектуре национальных павильонов. У каждой страны сложилась своя манера преподнесения своих национальных традиций в выставочной архитектуре. Для Японии в довоенный период характерна явная, максимально точная передача архитектурных шедевров своей страны в предельно зримой, легко «читаемой» форме. Отсчет «архитектурного» участия Японии во Всемирных выставках можно вести лишь с 1873 г., т. к. до этого времени страна представляла только свои экспозиции.

Официально правительство Японии было зарегистрировано для участия во Всемирной выставке 1873 г., прошедшей в Вене. С этой даты и начинается отсчет полноценных выставочных павильонов Японии. Для выставки 1873 г. Япония построила внушительный павильон в виде святилища Исэ (см. вкл.: илл.166,167). Желание показать миру синтоистские святыни своей страны продиктовало выбор главного сакрального сооружения Японии, являющегося национальной святыней и святилищем предков императорской семьи. Своим обликом павильон передавал очарование простоты и величия Исэ^[92], а также давал представление о важнейших традиционных основах организации сакрального пространства. Синтоистское святилище в Японии с его чистым и пустынным двором тщательно изолировалось от посторонних взглядов несколькими оградами. Выставочный павильон, в соответствии с древними традициями расположения синтоистских святилищ, также был обнесен оградой. Характерные черты святилища – врытые в землю столбы и крытая соломой крыша, присутствовали и в архитектурно-художественном образе павильона. Приподнятый пол святилища отделен от земли, тем самым делается акцент на жизни, на том, что заново рождается и заново возводится.

Основные постройки синтоистского святилища возводятся из некрашенных, но тщательно обработанных бревен кипариса. И, конечно, главная отличительная особенность синтоистского святилища – гигантская двускатная крыша, чьи X-образно пересекающиеся балки с двух сторон конька указывают на небо. Непрямолинейность, завуалированность японской культуры подчеркивает и непростой способ, которым можно попасть внутрь святилища. Молящийся должен взобраться по длинной лестнице, уже внутри преодолеть расстояние до центрального пилона, а затем повернуть вправо к спрятанному в глубине квадранту круга, перед тем как достичь святыни. Синтоистские святилища должны быть погружены в тишину. Для этого их возводят в глубине лесов, в местах, защищенных, спрятанных от шума. На выставке не было возможности засадить территорию лесами, поэтому павильон окружили традиционными японскими садами, имитирующими ту же охранную функцию. К тому же без традиционных садов образ Японии был бы неполным.

Первые выставки с показом элементов традиционной культуры Японии вдохновили художников Европы и послужили причиной возникновения популярного движения японизма. Но нельзя забывать, что после реставрации Мэйдзи (1868 г.) и открытия страны начался период быстрой вестернизации Японии. Запад для японцев представлял собой желаемый набор достижений культуры. Началась индустриализация страны, которая была осуществлена за счет определенной утраты традиционной культуры. Ведь «руководство страны считало, что все японское – это порок, который был причиной отсталости Японии»^[93].

Однако, как считает английский историк Эндимион Уилкинсон, на этом пути невозможно было утвердить Японию в качестве западного государства. Для ее самоутверждения требовалась еще и апелляция к собственной культуре и национальной самобытности. Отход от Запада широко развернулся с 1890-х гг. Поводом к смене курса послужил провал попыток добиться отмены неравноправных договоров в 1887 г. Так Япония начала возвращаться к собственным традициям. Изложенные причины не в последнюю очередь дали толчок тому, что Япония в самом конце XIX в. начала возвращаться к собственным традициям, что сразу нашло свое отражение в выставочных павильонах Японии.

Выставка 1900 г. стала крупнейшей из всех проведенных ранее и во многих смыслах действительно стала эпохальной. Предложенная тема выставки «Итог эпохи» подтолкнула страны-участницы к переосмыслению своей истории и желанию представить самые значимые монументальные архитектурные сооружения.

Принявшие участие в этой Всемирной выставке страны вполне адекватно поняли их главную функцию в этот период. Япония, как и многие другие страны, безусловно оценивала Всемирные выставки как важнейшее культурное событие, служащее ее интересам. Национальные павильоны представляли собой точные копии непререкаемых архитектурных шедевров каждой из стран. Шедевров, уже получивших признание на протяжении истории культуры, причем акцент делался прежде всего на визуальном подобии.

Великобритания соорудила копию «Кингстон-хауса» – одного из красивейших образцов английской архитектуры XVI в. Бельгия представила копию старинной ратуши Ауденард в Брюсселе. Ее кружевной фасад справедливо считается истинным шедевром готического искусства начала XVI в. Павильон Греции был возведен в византийском стиле и напоминал храм Сан-Теодор в Афинах. Павильон Австрии воспроизводил архитектуру императорского замка в Вене. В подземной части сооружения разместился временный филиал Венского пивоваренного завода, также пользующегося мировой известностью. Италия представила павильон, который довольно точно воспроизводил собор Сан-Марк в Венеции XV в. США соорудили копию вашингтонского Капитолия, Россия представила парафраз московского Кремля, который включал в себя не только русские дворцы и соборы, но и импровизированное русское село с избами и их экспозиционными обитателями. Так каждая страна-участница старалась показать на экспозиционной площадке микромир своей культуры, предъявить ее во всем многообразии и величии, а также оценить свой вклад в мировую культуру и, в частности, в архитектуру.

Полноценный возврат Японии к своим национальным традициям также подтверждает архитектура ее павильона, точнее группы павильонов, представляющих собой единое архитектурное целое. Четыре павильона, представленные на выставке 1900 г., окружают традиционные японские сады. Главное же сооружение сделано в виде знаменитого главного храма комплекса Хорюдзи – Кондо (Золотого зала) (см. вкл.: илл.168). Комплекс Хорюдзи («Храм торжества закона») с храмом Кондо, возведенный в 607 г., стал первым буддийским монастырем Японии. Павильон воспроизводит знаменитый храм с детальной точностью. Изящно загнутые линии как бы парящих крыш с удлиненными свесами обозначают контуры архитектуры, ныне знаменитой во всем мире. Состоящий из двух ярусов павильон снаружи целиком позолочен, а его единственный балкон покрашен в красный цвет. Пагода со всех сторон украшена многочисленными скульптурами в виде лотосов, птиц, богинь Японии, рассказывая об истории и культурных символах этой страны.

По всему периметру здания, в полном соответствии с его прототипом, идет крытая галерея. Золотой зал вместе с другими сооружениями храмового комплекса Хорюдзи показывает умение японских строителей использовать каноническую схему, заимствованную из Китая, для формирования и выражения национальных художественных идеалов. Проиллюстрировать это можно на одной яркой детали. Крытая черепицей крыша с широкими свесами – отличительная черта китайского зодчества. В отличие от сильно загнутых вверх карнизов, характерных для китайской архитектуры, нисходящие линии крыш Хорюдзи так изящно загнуты, что кажутся почти горизонтальными. В результате при широком заимствовании китайской архитектуры акцент на горизонтальности породил самобытный неповторимый облик японского зодчества.

Сооружение, построенное для выставки 1904 г. (Сент-Луис), передавало облик одного из шедевров архитектуры Японии – Золотого павильона в Киото (см. вкл.: илл.169). Трехъярусный Золотой павильон (Кинкакудзи) был построен в 1394 г. и получил свое название за покрытые тонким слоем листового золота стены и колонны. Он входил в число построек загородного дворца, возведенного сёгуном Асикага Ёсимицу. Квадратное в плане деревянное здание считается образцом китайского стиля. Одна из особенностей этого стиля состоит в том, что ярусы расположены таким образом, что не превращают постройку ни в трехъярусную башню, ни в трехступенчатую пирамиду. Это достигается гармоническим распределением разных уровней с внутренней симметричностью, причем не в прямых линиях, а в изогнутых очертаниях. Кроме того, сооружение увенчано двумя крышами, крытыми корой дерева хиноки (японский кипарисовик) и напоминающими по своим объемам китайские дворцовые павильоны того времени. Первый этаж представляет собой большую, свободно просматривающуюся галерею. Его композиция сохраняет дворцовый стиль (*синдэн*) с единым внутренним пространством, разделенным

лишь колоннами тонких деревянных опор. Этот этаж предназначался для жилья. Второй, закрытый этаж использовался для занятий поэзией и музыкой. Третий этаж, представляющий из себя часовню – место для размышлений, – был решен в стиле храмов дзэн. Таким образом, в одном здании сосредоточились и дом, и храм, и кабинет для занятий. Четырехскатную крышу со слегка приподнятыми краями венчает фигурка фантастической птицы Феникс. В то же время Кинкакудзи воплотил в себе черты японского зодчества – подчеркнутую обнаженность конструкции: тонкие опоры и кронштейны, простые ограждения террас и обходных балконов, легкость каркаса, стройность свайной конструкции, раздвижные двери, миниатюрность и соразмерность всех пропорций. Отражение павильона в водах пруда усиливает впечатление легкости всего сооружения.

Японско-британская выставка 1910 г., прошедшая в Лондоне, имела для Японии особое значение. Страна впервые получила столь масштабную возможность заявить о своей культуре, национальных традициях и достижениях^[94]. Японцы разделили отведенную им под выставку площадь на несколько смысловых зон (см. вкл.: илл.170,171). В одной были представлены традиционные японские дома с соломенными крышами. В другой – архитектурные формы, появившиеся в Японии под влиянием буддизма, т. е. заимствованные из Китая. Многочисленные лавки с японскими товарами и небольшие экспозиции размещались в традиционных японских деревянных постройках с раздвижными сёдзи и фусума.

Огромную территорию на выставке занимали японские сады. Садовники-японцы разбили на выставочной территории два огромных сада. В них были выстроены чайные домики. На «японской территории» было устроено 2 больших пруда и несколько маленьких водоемов. Большой пруд в официальной прессе был описан так: «Вся сцена была создана для сосредоточения. Крошечные золотые рыбки лениво плавали в водах... причудливые маленькие святыни наводили на размышления о молитве и медитации; в безмятежной глади воды всё вокруг повторялось, при этом наделяясь странной, загадочной красотой. Отражения поражали сознание чувством блаженного покоя и тишины».^[95]

Центральным выставочным сооружением японской экспозиции стала трехъярусная пагода. По своему архитектурно-художественному облику пагода, сооруженная для выставки, чрезвычайно напоминает трехъярусную пагоду Тёфукудзи (буддийского «Храма вечного счастья») – это древнейшее деревянное сооружение на территории префектуры Окаяма, и одно из самых древних во всей Японии^[96]. Японские пагоды – это древнейшие высотные сооружения страны, появившиеся с приходом буддизма на территорию Японии. Когда буддизм проник в Японию, сакральные предметы были важнейшими объектами поклонения. Поэтому пагода всегда стояла в центре монастыря. Местоположение указывало на ее ведущую роль во всем комплексе. Антисейсмические секреты конструкций пагод до сих пор учитываются при проектировании современных многоэтажных зданий. Из строящихся в Японии двух-, трех-, пяти- и семярусных пагод по своей соразмерности и совершенству художественной формы, безусловно, выделяются трехъярусные. Именно они являются общепризнанным символом красоты и гармонии в архитектуре.

На Всемирной выставке 1915 г., прошедшей в Сан-Диего, павильон Японии как две капли воды походил на храм Тосёгу в Никко (см. вкл.: илл.172) или храм Тосёгу в парке Уэно (Токио). Оба памятника, построенные по единым канонам, являются крупнейшими в Японии сооружениями (не считая Императорского дворца в Токио), посвященными династии Токугава, а также одним из лучших примеров архитектуры периода Эдо. При идентичности двух построек, в качестве примера выбран храм в Никко как более знаменитый. «Не говори ни о чем «кэкко» (прекрасно), пока ты не увидел Никко», – гласит старинная японская пословица.



Японский сад на выставке 1910 г. Открытка

Храмовый комплекс Тосёгу посвящен памяти великого сёгуна – Токугава Иэясу и был создан, чтобы стать местом его погребения (мавзолеем и святыней). Главный зал Тосёгу был построен в 1617 г., но двадцатью годами позже он подвергся реконструкции, которая завершилась постройкой целой группы зданий, сохранившихся до наших дней. Мавзолеи в Никко – это комплекс синтоистских и буддийских храмов, насчитывающий более 50 сооружений (главных и второстепенных зданий, надвратных храмов, крытых и открытых галерей).

По своему значению для японской культуры храм Тосёгу приравнивается к древнему святилищу Исэ. Хотя храм Тосёгу никогда не демонтировался и не восстанавливался заново, как великая святыня Исэ, на сооружении регулярно возобновлялась краска, для того чтобы сохранить его первоначальную красоту. Остроконечный фронтон над входом в храм – типичная деталь раннего периода стиля сёин. Стиль сёин, сложившийся в XV–XVI вв. в ходе стилистического сближения храмового зодчества с дворцовым на базе принципов эстетики дзэн, как нельзя лучше передает японские каноны красоты. Постройку также отличают изящная кривизна крыши и легкие тени, окутывающие ее. Храм известен своим декоративным оформлением. Крыши и колонны украшает деревянная резьба, в скульптурной орнаментации храма щедрой использованы позолота и цветной лак. Пышный и изысканный декор включает в себя множество деревянных скульптур, украшающих фасад, таких как священные животных китайской мифологии и статуи китайских мудрецов. Среди более 300 животных наиболее известна группа из трех обезьян, каждая из которых «не видит (зла)», «не говорит (зла)», «не слышит (зла)». Животные китайской мифологии, вписанные в традиционную японскую архитектуру, делают облик здания неповторимым и показывают пример японских заимствований и включения их в традиционную культуру страны.

Храмовый комплекс идеально вписан в окружающий ландшафт. При строительстве учтен сложный рельеф, а также в художественный облик построек включены естественный пейзаж и сохранившиеся древние деревья. От города Никко до храма Тосёгу ведет дорога «Никко Сугинамики» (аллея криптомерий) длиной 230 миль (37 км). Этот маршрут является природным памятником, т. к. вдоль него сохранилось 15 тыс. японских криптомерий, высаженных еще в XVII в.

Начав принимать участие во Всемирных выставках, Япония выбрала определенную тактику предъявления своей культуры, которой придерживалась до начала эпохи Сёва (1926 г.). Прежде всего, Япония стремилась подчеркнуть свою экзотику и уникальные традиции, сложившиеся в культуре и пережившие века. Это желание находило свое выражение в демонстрации традиционных вещей, показе чайной церемонии и японских садов, созданных в традиционном стиле – это можно было увидеть на каждой выставке, в которой участвовала Япония. Павильоны, возводимые на выставках этого времени, также должны были передавать архитектурные традиции, воплощенные в признанных мировой общественностью шедеврах.

В 20-е гг. XX в. Россия и страны Запада постепенно начинают показывать на Всемирных выставках переход архитектуры к авангардным направлениям.

Япония же тщательно оберегает свои традиции, что и подчеркивает архитектура ее павильонов на Всемирных выставках. Но постепенно направленность Японии в отношении собственной презентации мировому сообществу меняется. Предпочтение начинает отдаваться не показу экзотичных для западного мира традиций культуры, а на демонстрации своих достижений, иллюстрацией которых выступает архитектура павильонов. Архитекторы Японии уходят от копирования западных стилей и работают над созданием новой архитектуры, которая бы не прерывала свою связь с традиционной архитектурной школой.

На Всемирной выставке 1937 г., которая прошла в Париже на тему «Искусство и техника в современной жизни», Япония представила очень интересное сооружение (см. вкл.: илл.173, 174). Японский архитектор Дзюндзо Сакакура соорудил павильон, который привлек к себе внимание именно удачным сочетанием лучших черт японских традиций с современной строительной техникой. Простое и строгое здание было возведено с использованием материалов нового поколения, в нем гармонично сочетались дерево, бумага, штукатурка, а также сталь и бетон. В это время архитектурная школа Японии достигает того, к чему зодчие стремились десятилетиями – был найден путь соединения традиционного и современного, а точнее, был найден способ использования новаций с сохранением традиционной основы произведения. Подтверждением этому является выставочный павильон Японии.



Дз. Сакакура. Павильон Японии на Всемирной выставке 1937 г. Интерьер

Представленный Японией на довоенных Всемирных выставках набор архитектурных шедевров отражает основные вехи развития зодчества этой страны, начиная с прототипа японской архитектуры – святилища Исэ. Показ на мировой арене синтоистского и буддийского культовых сооружений иллюстрирует проникновение буддизма в страну с уже существующей древней религией – синтоизмом и отсутствие стремления вытеснить одну религию другой.

Каждый выставочный павильон этих периодов (кроме, конечно же, святилища Исэ) символизирует собой появление на свет архитектурного шедевра, который возник благодаря соединению заимствований (в каждом конкретном случае – из Китая или Западной Европы) и древних традиционных методов строительства. И как взаимное сосуществование двух основных религий Японии в положении неотрицания друг друга, так и архитектурные заимствования в истории этой страны на самых ярких примерах показывают действие основного закона устойчивости культуры Японии: при широких заимствованиях из других стран, стержень японской культуры, ее самобытность остается в неприкосновенности.

Экспо'58 (Брюссель, Бельгия)

Главные задачи, которые ставит перед собой каждая Всемирная выставка, в полной мере были реализованы на Экспо'58, ведь на выставочной площадке произошло соединение и сопоставление экспериментальных поисков, оригинальных конструктивных решений архитекторов различных стран мира. Кроме того, были продемонстрированы новые строительные конструкции и материалы, почти неизвестные или не применявшиеся до войны. Например, покрытия сложной конфигурации с предварительно напряженными стальными сетками дали примеры использования в строительстве пластических масс и других полимеров.

В архитектуроведческих исследованиях неоднократно отмечалось, что подавляющее большинство павильонов, представленных на Экспо'58, содержат в себе продолжение способов архитектурного познания и творческих истин, найденных в 1920–1930-е гг. Некоторые исследователи считают, что первая послевоенная выставка прошла под знаком стали, другие видят в ней взлет алюминия, триумф стекла, возвращение к дереву. Но многие соглашаются с тем, что Экспо'58 можно назвать «выставкой прозрачности». Большинство стран создавали на выставочной площадке архитектуру чистых форм, основу которой составляли прямоугольник, квадрат, круг.

Для павильона Японии был отведен холмистый склон, однако архитекторы предпочли плоский участок, у самого подножия холма. Здание строилось под темой «Японцы и машины» (см. вкл.: илл.175, 176). Архитектор Кунио Маэкава сделал павильон в виде низкого каркасного сооружения, вписывающегося в прямоугольник, причем павильон рассчитан на вид со своей длинной стороны. Крыша над основной

частью павильона изогнута в виде крыльев бабочки. Она представляет собой конструкцию, сделанную исключительно из железа, а ее нижняя сторона облицована деревянными панелями. Основной опорой крыши являются четыре спаренные «ноги» из армированного бетона, которые обладают большой сейсмостойчивостью. На опоры положены два двутавровых профиля термически обработанных стальных балок, покоящихся на стальных подушках. В качестве дополнительной опоры предусмотрены колонны, размещенные по кругу в центре павильона, обозначая собой закрытое пространство. Деревянный каркас павильона покрыт темным составом, который ярче оттеняет белые стеклянные панели, расположенные между стойками на высоте 50 см.

В центре павильона был устроен открытый внутренний двор. Подлинно японские сады во внутреннем дворе, как обязательная принадлежность традиционного японского дома, значительно увеличивали привлекательность выставочной области и эффект от павильона в целом, причем территория сада почти не уступала по размерам площади самого павильона.

Сооружение Японии на этой выставке привлекало к себе особое внимание, ведь эта страна в области современной архитектуры достигла больших успехов после Второй мировой войны и начала оказывать значительное влияние на западное зодчество. Архитектура Японии всегда отличалась утонченными признаками масштаба и пропорций в сооружениях. Кроме того, Япония – страна с уникальным отношением к собственным традициям, актуальность которых зиждется на их непрерывной эволюции. Именно это и отмечали современники, побывавшие на выставке: Страна восходящего солнца постоянно пребывает в протекающем с разной скоростью (вследствие, например, периодов активных заимствований) процессе постоянной актуализации своих традиций, отсюда легкое, изящное сооружение, которое обязательно дополняет традиционный японский сад. Что отражает и главная идея павильона: показать, наряду с прогрессивными международными тенденциями, сохранение глубоких пластов национальной культуры и бережное отношение к своему прошлому.

Конструктивная ясность, которая вытекает из каркаса сооружения, быть может, восхищает именно в традиционной японской архитектуре. Бросается в глаза бесспорно национальный характер архитектуры, даже несмотря на ярко выраженные ультрасовременные стальные и железобетонные конструкции здания. Это впечатление достигается благодаря внешним формам павильона, в которых сосредоточены основные особенности японского строительства. Все они вытекают из специфических климатических и природных условий страны. Используемые при сооружении павильона антисейсмические конструкции показывают успехи страны в технологии современного строительства, достигшей значительного взлета на протяжении последних десятилетий.

Силуэт здания подчеркивает большой свес кровли, что также характерно для традиционной архитектуры Японии. Кроме того, темная окраска павильона наводит на мысль о традиционных деревянных домах японцев, на протяжении многих веков не меняющих своих характерных художественных особенностей.

Экспо'67 (Монреаль, Канада)

Экспо'67 прошло под темой «Земля и люди» и стало исключением из общего непреложного закона краткости, даже мимолетности жизни сооружений Всемирных выставок, ведь большинство павильонов этой выставки (за исключением павильонов СССР и Чехословакии, которые были разобраны сразу после закрытия выставки) были сохранены до середины 1980-х гг.



Павильон Японии на Экспо'67

Япония представила мировому сообществу павильон в виде группы выставочных сооружений правильных прямоугольных форм (арх. Ёсинобу Асихара, см. вкл.: илл.177,178). В плане три зала павильонного комплекса расположены уступами и целиком подчинены рельефу местности.

Пространство выставочного сооружения разворачивается только в одном направлении, т. к. павильон имеет одну главную прозрачную сторону, выходящую на традиционный японский сад. Верхняя часть сооружения собрана из балок квадратного сечения длиной 60 футов (что составляет чуть больше 18 м). Балки имеют консоли в двух направлениях, длиной 24 фута (чуть больше 7 м). В основе всего сооружения лежат бетонно-бревенчатые конструкции. Но снаружи павильон кажется полностью деревянным. Лишь в торцах балок открываются металлические пластины, а также опорой павильона служат бетонные столбы. Сооружения павильона укреплены столбами, которые воспроизводят контуры традиционной архитектуры Японии, что является одним из способов защиты от землетрясений в этой стране.

Передвижение по павильону и его осмотр разворачивается в одном направлении и начинается с галереи, расположенной на уровне второго этажа, куда можно попасть с помощью эскалатора. Необыкновенный вид, открывающийся из павильона, позволяет обозревать очертания центральной части Монреала.

Архитектура павильона Японии демонстрирует традиционный японский минимализм. Способность японцев обходиться минимальным подчеркивают и внешние формы павильона, и свободные пространства выставочных залов. Расположенные на разной высоте три части павильона и находящиеся рядом одноэтажные японские рестораны умело объединены в единое художественное целое с помощью двух японских садов с прудом. Перепады высоты на территории павильона Японии позволили, используя разномасштабные сооружения, создать исключительно японский ансамбль, основанный на единении с природой.

Широкая открытая галерея нижнего уровня, образованная под большим навесом выступающих балок, является главным элементом павильона, т. к. отсылает зрителя к просторной галерее традиционного японского дома (*энгава*). Всегда затемненная, под большим навесом кровли, окруженная садом, галерея служила местом, где обычно в тени и прохладе принимали гостей. Именно такой традиционный японский вход, «раскрытый» на естественное окружение – сад и пруд, но затемняющий недра самой постройки, и был использован в павильоне Японии.

Экспо'70 (Осака, Япония)

Архитектор Кэндзо Тангэ при устройстве Экспо'70 сравнивал систему коммуникаций выставочной территории со стволом и ветвями громадного дерева. При этом сооруженные на выставке павильоны играют роль цветов на ветвях, обладая яркой индивидуальностью, имея свой цвет и форму. В этой логике очевидно сравнение японского павильона с самым главным цветком для этой страны. Проект государственного павильона Японии на этой выставке, под девизом «Япония и японцы», было поручено разрабатывать фирме Nikken Sekkei. Он состоял из пяти белоснежных цилиндрических зданий значительных размеров (см. вкл.: илл.179). Каждый из пяти цилиндров имел диаметр 58 м и высоту 27 м, которая еще увеличивалась за счет того, что здания покоились на трех 8-метровых опорах. Основным материалом, использованным для строительства павильона – сталь, что, однако, не помешало придать всему сооружению сходство с лепестками сакуры. Сакура как символ Японии была сделана и эмблемой Экспо'70. В центре павильона, продолжая сходство с цветком сакуры, возвышается 90-метровая мачта – стебель, собирая вокруг себя цилиндры – лепестки и организуя единую художественную композицию.

Несмотря на всеобщую конкуренцию, многие нации на Экспо'70 все же старались избегать очевидных форм соревнования. Для преодоления неоднозначных условий многие страны-участницы сознательно строили «НЕздания», что должно было быть заметно каждому посетителю выставки. За рамки зримой конкуренции выходили с помощью возведения легкоуничтожимых стеклянных конструкций (как канадский павильон) или раскрывая пространство в значительной степени под землю (павильон Германии).

Экспо'75 (Окинава, Япония)

Павильон Японии на Экспо'75 расположен вблизи бурлящего потока Северного шлюза, на изумрудно-зеленую воду которого устремляются взгляды всех посетителей, подходящих к сооружению. Жители Окинавы, долгое время не считавшие себя японцами, постарались подчеркнуть свою историческую обособленность в расположении павильона. Сравнительно небольшая постройка, помещенная на огромном пустом пространстве, демонстрирует замкнутый мир Окинавы с ее собственными, неповторимыми, тщательно сохраняемыми традициями.

Павильон смотрится как небольшое приземистое сооружение (см. вкл.: илл.180). Его огромная пирамидальная четырехскатная кровля, покрытая красной черепицей, доминирует над всей постройкой. По внешнему виду павильона сложно предположить, что в действительности это двухэтажное сооружение площадью 2000 м² с частичным цокольным этажом. Несмотря на стальной каркас и железобетонную структуру в целом, в облике постройки прочитывается традиционная архитектура этой страны.

Территория, прилегающая к павильону, отчасти огорожена каменной стеной, напоминающей древние каменные кладки, защищавшие города Окинавы. Исторические здания Окинавы также всегда имеют забор или ограду, сделанные из камня, дерева или бамбука. На островах различают несколько видов каменных оград, которые классифицируются по виду используемого камня и типу кладки. Окинава, с ее субтропическим морским климатом, славится сильными ветрами и частыми тайфунами. Для защиты дома от сильных ветров его часто окружают деревьями. Эта особенность строительства на островах также была продемонстрирована на Всемирной выставке. Павильон имеет последовательные ограждения в виде каменного забора, зеленых насаждений и огромного фонтана.

Фонтан, на котором акцентируется внимание посетителей, устроен на площади с другой стороны павильона. На просторной территории, предназначенной для отдыха и прогулок, украшенной цветниками, разбит огромный фонтан, который был задуман как центральный элемент выставочного сооружения. Идея фонтана базируется на значении традиционного японского садового барьера. Такой барьер (*химпан*), разделяющий архитектуру и природное окружение, огораживает и скрывает жилую постройку от любопытных глаз, а также, как считалось, не пускает внутрь злых духов.

Посетители Экспо'75 могли не только восхищаться окружающей их природой, но и на себе ощутить гармонию с естественным ландшафтом. Современные японские архитекторы достаточно часто поднимают и раскрывают национальную традицию слияния архитектуры с природной средой. Кажется, что в этом случае природа играет только дополнительную роль, вызывая определенное настроение и являясь лишь фоном архитектуры, призванным подчеркивать авторские находки зодчего (к тому же ведь именно так и характеризуют японские специалисты выставку 1975 г., где красоты природы служат прекрасным фоном архитектурных построек). Действительно, в европейском представлении, использующем дуальные категории, проходит четкая граница между эстетическим воздействием и смысловым содержанием архитектурного или художественного объекта, где фон берет на себя роль эстетического оформления произведения искусства. Однако значение «фона» в японской культуре выходит далеко за узкие рамки эстетического восприятия и не ограничивается одной лишь дополнительной функцией, а является самостоятельным носителем смыслового содержания. Подобная самодостаточность была достигнута путем концентрирования в этом понятии важнейших категорий культуры Японии.

Экспо'85 (Цукуба, Япония)

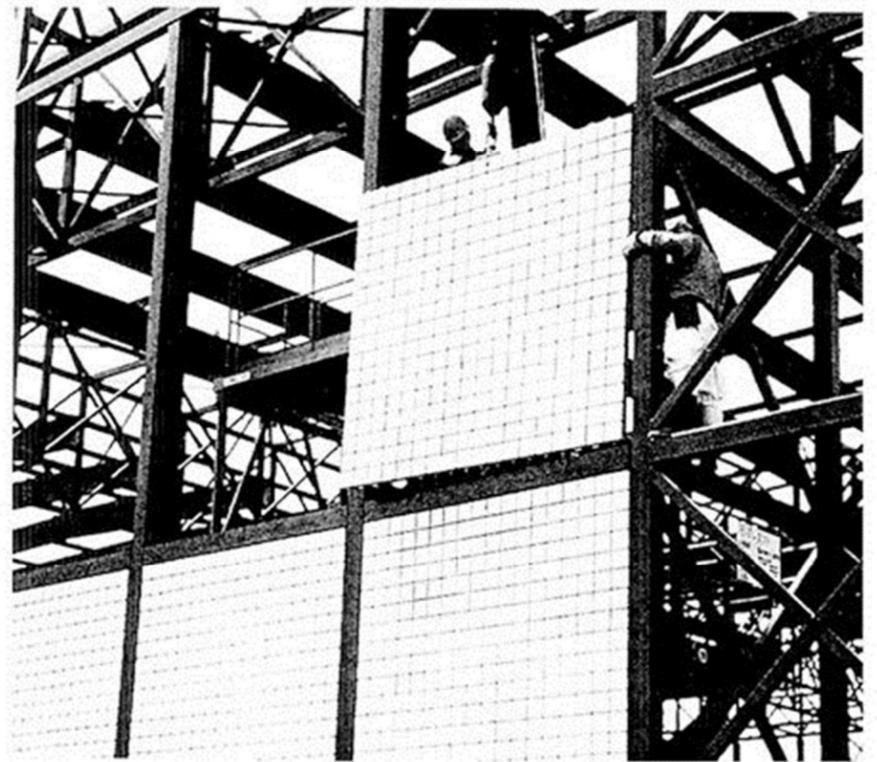
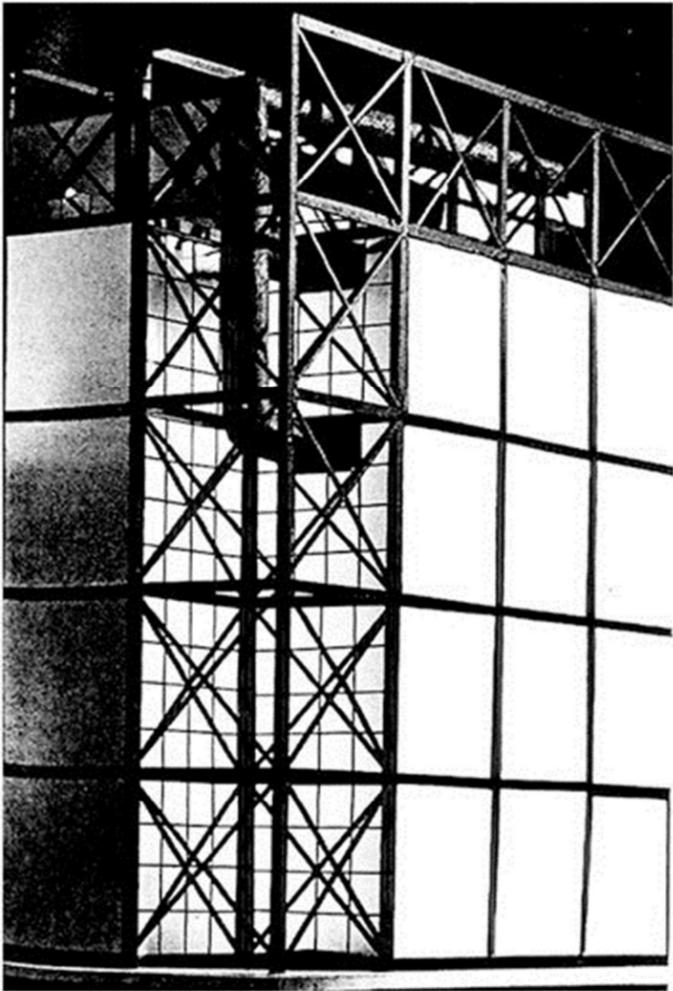
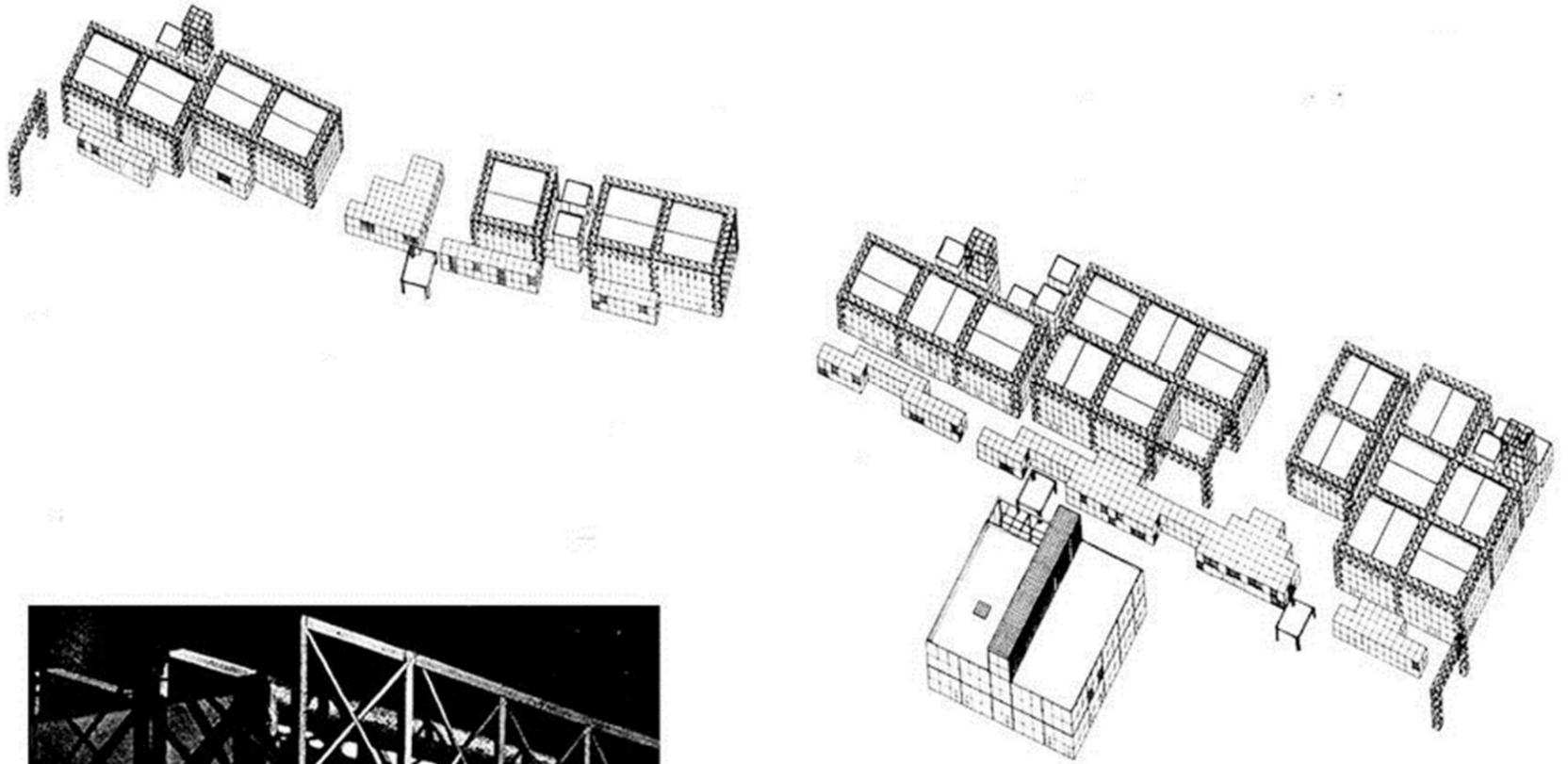
Выставочная территория была разбита на восемь блоков, концепцию каждого из них разрабатывали разные архитекторы: блок А – Маки Фумихико, блок В – Кикутакэ Киёнори, блоки С, D и Е – крупнейшая архитектурно-строительная компания Японии Nikken Sekkei, блок F – Отака Масато, блок G – Курокава Кисё, (блок H включал в себя административные помещения и пресс-центр выставки). Японские павильоны различных геометрических форм придавали выставочной территории пеструю мозаичность, казалось бы, лишая ее целостности. В блоках были представлены павильоны таких известных японских фирм, как Хитачи, Мицубиси, Тошиба.

Композиционным стержнем застройки выставочной площадки служили тентообразные структуры международных павильонов, составляющие три группы в блоке А. Именно эти тентообразные павильоны и располагались среди других выставочных сооружений, организуя их в единое художественное целое. Они были предназначены для размещения экспозиций стран-участниц Экспо. Хотя павильоны группы А отличаются по дизайну, выбор белого цвета как основного в концепции выставки способствовал приданию композиции в целом большей однородности. Тентовая структура – легкая, спокойная, выгодно контрастировала с остальными сооружениями, строгость которых определяли ограничивающие их стены.

Блоку А отводилась главенствующая роль в структуре всемирной выставки, но даже здесь не ставилось ограничений, касающихся архитектурной формы возводимых павильонов, предъявлялось требование лишь к цвету сооружения. Проект этого блока представлял собой пример, где была предусмотрена связь между белым цветом выставочных павильонов и расходящихся лучами дорожек с темно-синим покрытием. Причем краска была изготовлена с учетом водопроницаемости бетона. В отличие от остальных блоков, где павильоны были расположены вдоль центральной оси, в блоке А приземистая тентообразная форма международных павильонов придавала композиции круговую замкнутость.

Павильоны блока В отличаются друг от друга и по форме, и по цвету, поэтому необходимы дополнительные приемы для создания впечатления органичности территории. Эта цель достигалась за счет высадки вокруг каждого сооружения деревьев и кустарников, а также уличной арматуры, играющей важную роль. На улице, между павильонами были группами расставлены различные предметы мебели. Это было продиктовано не функциональной задачей, а желанием создать определенную атмосферу и зрительное ощущение единства этой части всемирной выставки и ее естественного появления среди природного окружения. Каждый выставленный предмет мебели, например скамья, обязательно сопровождается информационным пояснением, осветительными приборами и имеет защиту от дождя и солнца, т. к. находится под покровом деревьев, посаженных рядом.

Блок В располагался у долины, которая была частью сохраненного естественного пейзажа в центре выставочной площадки. Все павильоны этого блока были помещены таким образом, чтобы наблюдать различные виды этой долины. Та же функция была и у блока F, павильоны которого располагались так, чтобы открыть вид на озеро и парк в центре выставочной площадки.



К. Курокава. План и фрагмент конструкции павильонов Блока G на Экспо'85

За организацию блока G отвечал К. Курокава. Так как территория в плане была узкая и длинная, то блок решен был архитектором в виде улицы, проходящей по его оси. Такие улицы ведут к буддийским храмам в Японии. Вдоль выставочной улицы блока G располагались с одной стороны павильоны стран-участниц, а с другой – японские. Все павильоны блока G, по замыслу К. Курокавы, располагались вдоль длинной улицы. Одна сторона была отведена для сооружения выставочной архитектуры стран-участниц, которые пестрели яркими красками и предьявляли разнообразие форм, восходящих к национальным традициям каждой из них. На противоположной стороне Курокава предполагал разместить японские павильоны. Чтобы «обыграть» сложившуюся ситуацию, достаточно непростую в художественном отношении, и сделать ее выигрышной, архитектор решил вообще отказаться от цвета в оформлении японских павильонов своего блока.

Так был создан яркий контраст: на иностранные павильоны, боровшиеся между собой за наиболее эффектные цветковые решения, «смотрели» черно-белые павильоны Японии, что в массовом сознании посетителей наверняка могло ассоциироваться с серостью (как бесцветностью и неприглядностью). Но этот контраст Курокава сумел повернуть в сторону Японии. Его архитектура, при отсутствии цвета, была безукоризненна с точки зрения эстетики и своим обликом демонстрировала каноны красоты, типичные для жилых домов Японии. Павильоны Курокавы в наибольшей степени (среди всех японских блоков на выставке) передавали национальный характер выставочной архитектуры, наследуя традиции стиля *сукия*. Согласно японскому стилю интерьеры павильонов были выдержаны в духе изящной простоты и сдержанности. Они соединяли в себе пустое серое пространство, лишенное каких-либо украшений, с рамочной структурой стен, в которую были вставлены белые панели, напоминающие традиционные японские *сёдзи* и *фусума*.

Особое значение на Экспо'85 придавалось смене внешнего окружения, чему способствовали специально выложенные дорожки, так называемые пешеходные зоны, организующие полосатую структуру выставки и направляющие посетителей. Пешеходные проходы соединяли блоки между собой

в последовательности, необходимой для получения нужного впечатления. Это напоминает о дорожках к японским чайным домикам, наделенных глубоким содержанием. А дорожки из каменных плит в японских садах, регулирующие направление взгляда идущего и делающие неожиданным, но закономерным раскрытие перед посетителем определенного вида на ландшафт, окружение, фокусирование (режиссура) его внимания на определенных местах, контрастах. Именно такой смысл несут в себе пешеходные проходы между японскими павильонами.

Экспо'92 (Севилья, Испания)

Страны-участницы на Экспо'92 показали огромное разнообразие строительных материалов, павильоны здесь возводились из стекла, стали, алюминия, бетона, камня, а также из древесины и бумаги. Для разработки проекта японского павильона был приглашен Тадао Андо, к этому времени уже получивший всемирное признание. Результатом творческих поисков мастера стал отказ от его любимого материала, бетона, в пользу традиционного для японской архитектуры дерева. Япония на этой выставке продемонстрировала вершину мирового масштаба, которую достигла деревянная архитектура страны. По замыслу архитектора, павильон Японии должен был стать таким, чтобы о нем заговорили во всех точках земного шара. Темой японского павильона, созданного Т. Андо, было «Открытие Японии: прошлое и будущее» (см. вкл.: илл.181–183).

Павильон Японии на Экспо'92 стал одним из самых крупных деревянных сооружений на планете, высотой 25 м, шириной 60 м и глубиной 40 м¹⁹⁷¹. Наружные стены сооружения были набраны из кедровых брусев, закрепленных на стальном каркасе. Фасад постройки сильно вогнут. Тадао Андо разбил здание на четыре яруса, два из которых занимало подземное пространство, третий же расположен на уровне земли. Посетители вынуждены были начинать осмотр с четвертого уровня и постепенно спускаться. Вход в павильон был возможен только по мосту, ведущему на верхний ярус. Небольшая часть моста была занята эскалатором и отдана посетителям. Все остальное – огромное пустое пространство, призванное выполнять символическую функцию. Сам Т. Андо задумывал эту лестницу как «мост, переносящий посетителей в мир мечты».

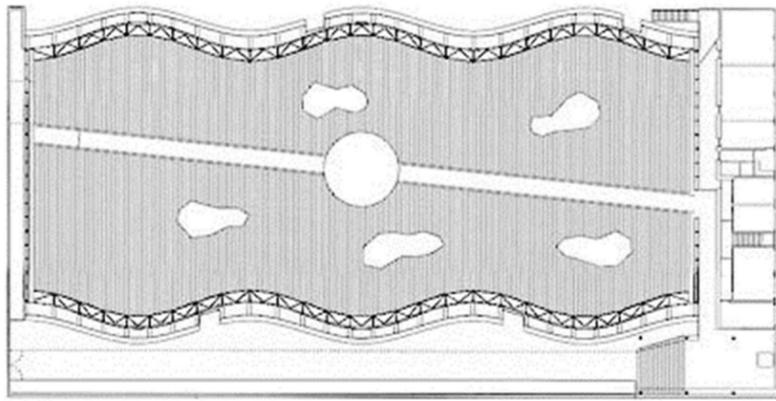
Слегка выпуклый, деревянный мост имел длину 11 м и был весь залит светом. Он создавал ощутимо заметный переход к внушительному внутреннему пространству открытой галереи верхнего яруса, окутанной полутьмой. Затененная терраса верхнего яруса, как галерея традиционного японского дома, служила местом смыслового и эмоционального перехода между внешним окружением и интерьером павильона. Предельный лаконизм формы строения послужил решению двух важнейших задач: продемонстрировал технически совершенное произведение и позволил посетителям окунуться в атмосферу японской национальной архитектуры.

В одном из писем к знаменитому американскому архитектору Питеру Эйзенману Андо формулирует ключевую для своего творчества идею: «Я хотел бы создавать архитектуру, которая бы передавала еще более плотные и более сложные смыслы через еще более упрощенные формы». Этому убеждению он не изменяет до сих пор. Постоянное стремление мастера достичь чистоты формы и управлять ее возможностями находит свое воплощение в отказе от всех несущественных деталей, что правомерно при любых назначениях и размерах постройки.

Экспо'2000 (Ганновер, Германия)

Темой Экспо'2000 было выбрано: «Человек – природа – техника: возникновение нового мира». Япония представила на выставке полностью бумажный павильон площадью 3600 м². Это была первая попытка в истории мировых выставок использования в качестве строительного материала переработанной бумаги. Японский архитектор Сигэру Бан демонстрирует сооружение, созданное из бумажных труб и деревянных рамок (см. вкл.: илл.184–187). Новаторство архитектора при использовании этого необычного для столь крупных объектов строительного материала заключается в том, что бумажные цилиндры сделаны особо прочными, долговечными, водо-, жаро-, и сейсмоустойчивыми. Этими цилиндрами Сигэру Бан уже произвел сенсацию у себя на родине. По этой причине изобретение и решено было использовать при строительстве японского павильона на Экспо'2000.

Павильон Японии, длиной 90 м, фактически представляет собой огромный трехарочный купол, имеющий сетчатую оболочку, состоящую из 440 бумажных труб, соединенных в решетку (каждая такая труба имеет диаметр 12 см и длину 20 м, а весит приблизительно 100 кг). Даже между собой эти трубы были соединены прочными бумажными жгутами. Главный зал павильона имеет площадь 72 x 35 м и высоту потолка 15,5 м. Естественный свет проникает в зал через бумажные мембраны в потолке. Внешний вид павильона, благодаря расположенным вокруг колоннадам, передает утонченную и в то же время аскетичную атмосферу храма.



С. Бан. Павильон Японии на Экспо'2000. План

Входя в павильон, посетитель, уверенный, что сейчас окажется в главном зале выставки, вместо этого попадает в погруженную в полумрак галерею. И только потом, насладившись игрой света и тени, входит под высокий сетчатый купол освещенного выставочного помещения.

Архитектурным и смысловым центром павильона является овитый плющом купол Земли. Купол представляет собой огромную зеленую сферу диаметром 8 м. Его концепция воплощает в себе уменьшенную модель мироздания, выражающую гармонию, что и является фундаментальным представлением японцев об устойчивости как стабильности и вечности. Круглая форма изначально символизировала собой бесконечность. В религиозном и философском сознании бесконечность воспринималась не только в смысле устойчивости мироздания как принципиально вечного и неизменного, но и одновременно как череда постоянных перерождений всего сущего, т. е. череда динамичных и изменчивых форм и состояний.

Внутри двухъярусного павильона на огромном пустом пространстве разбросаны пять небольших секций, названных «островами», так что уже само их название отсылает к прямым ассоциациям. Действительно, на высоте второго уровня открывается вид на вершины островов, по архитектурной форме напоминающие природные, не подвергшиеся обработке камни. Внутренняя динамика замкнутых пространств островов также сходна с традиционной символикой японского сада камней (его наполненной смыслом пустоты, внутренней связи форм друг с другом, его асимметричной гармонии, которая выражает вечность мира в его бесконечной изменчивости).

Павильон Японии, получивший снаружи ребристую поверхность, очень напоминает традиционный бумажный фонарик, которыми так знаменита эта страна. В темное время суток, когда гигантский павильон светится изнутри, пропуская сквозь бумажную оболочку приглушенный свет, затопляющий целиком все сооружение, сходство оказывается практически полным.

Представленный на Экспо'2000 японский павильон еще раз подтверждает устойчивость сложившейся в Японии системы ценностей. На примере заданной темы Экспо «Человек – природа – техника: возникновение нового мира» при создании японского павильона, природа рассматривается как срединное звено, стоящее выше двух «крайностей» – «человека» и «техники». Это опирается на принципы традиционного сосуществования с природой, а также отношение японцев к бумаге, древесине и другим естественным материалам. Такая позиция органично вплетена в японское мировоззрение и имеет глубокие, многовековые корни. Исходя из этого, можно утверждать, что, пожалуй, никому, кроме японцев, не удалось так ярко продемонстрировать материализацию темы выставки: «Человек – природа – техника», выявив ее смысловое ядро. Кроме того, макулатура для павильона Японии собиралась в течение нескольких лет на территории принимающей страны – Германии, что было во многом, вероятно, наглядной и весьма действенной рекламной акцией для демонстрации японских методов охраны окружающей среды.

Экспо'2005 (Нагоя, Япония)

Правительственный павильон Японии (см. вкл.: илл.188–190) привлек всеобщее внимание своей необычной конструкцией с двойным покрытием. Собственно выставочный зал представлял собой двухэтажное деревянное сооружение, которое было облицовано пластиком, сделанным из крахмала и пищевых отходов. Этот материал после демонтажа павильона будет полностью переработан, т. к. обладает рассасывающимися свойствами.

Важнейшая особенность постройки – большая бамбуковая решетка, коконом окутывающая весь павильон. Она имеет 90 м в длину, 70 м в ширину и 19 м в высоту. Это самая большая подобная структура в мире. На ее изготовление пошло около 23000 бамбуковых стволов, которые должны быть идеально ровными. Решетка получена традиционным для Японии шестиугольным плетением, именно так в стране создаются наиболее прочные конструкции. В древности, для изготовления таким способом корзин, посуды для чайной церемонии и других бытовых принадлежностей, бамбук расщепляли на тонкие длинные полосы. Однако для кокона павильона использовались цельные стволы бамбука, которые не предназначены для этого способа плетения, т. к. недостаточно пластичны. Для решения

этой проблемы японцы применили современные технологии EDS (система экологически чистой сушки), которые, воздействуя на молекулярную структуру ствола бамбука, делают его стойким к искривлению.

Главный японский павильон создавался на тему: «Создание XXI столетия процветания благодаря опыту Японии». Всестороннему раскрытию темы отвечает структура сооружения, выбранный материал, а также его символическая функция. Конструкция создана исключительно из биоматериалов, которые полностью подходят для переработки и повторного использования. В современной Японии бамбук является одним из самых широко используемых материалов^[98]. Не стоит забывать и то, что бамбук для японцев – священное растение. В Японии есть синтоистские святилища, в которых почитается именно бамбук. Уникальная решетка павильона как нельзя лучше отвечает общей теме выставки. Его архитектор Хироси Хикосака, считает, что она подобна атмосфере, которая ограждает Землю, ее можно сравнить с коконом, оберегающим жизнь внутри себя и в то же самое время соединяющим ее с внешней средой.

Необычный вид главного японского павильона продиктован необходимостью контраста с окружающими его геометрическими формами построек и практически идеально ровным участком, на котором он располагался. Павильон, благодаря своему внешнему виду, объединял окружающие его архитектурные сооружения в единое художественное целое, а также дополнял и уравнивал разнородные элементы для достижения органичного природного единства. С этой точки зрения павильон можно рассматривать как средство для предъявления японского понимания гармонии. Форма кокона раскрывает также и основную задачу постройки. Ведь главный японский павильон был объединяющим местом для демонстрации путей решения важнейших проблем XXI в. А кокон по своему предназначению преобразует жизнь внутри себя, видоизменяет ее. Так архитектурным воздействием стремились преобразить сознание посетителей выставки, вызвать новый способ мышления, неотделимый от естественно-природной основы.

Точно так же как в традиционных японских домах использовались решетчатые экраны из бамбука, которые создавали тень и несли прохладу в помещение, современный бамбуковый кокон павильона действует как естественная система охлаждения. В этом состоит главное предназначение бамбуковой решетки. Она препятствует проникновению внутрь палящего солнечного света, но пропускает ветер – естественную прохладу. Так же как в бамбуковой роще всегда царит полумрак, бамбуковая решетка, уменьшая воздействие солнечных лучей на здание, способствует понижению температуры внутри него. Ведь она задерживает 30–40 % солнечного света. Эффект нахождения внутри здания, покрытого таким коконом, подобен отдыху в тени дерева.

Усиливает впечатление нахождения в бамбуковой роще зеленая стена с южной стороны. Так как это сторона входа, то, попадая под бамбуковый кокон, посетители проходят вдоль стены павильона, внешняя часть которой состоит из панелей грядок, усеянных бамбуковой травой. Зеленые насаждения стены увлажняются автоматической системой разбрызгивания.

Среди большого количества устройств, позволяющих держать помещение в прохладе, наиболее интересен принцип фотокатализатора, сочетающий в себе мудрость традиций и самые последние технические достижения. На стальную крышу выставочных залов поступает вода, распределяясь по поверхности тонким слоем и постепенно испаряясь. Этот процесс водного напыления снимает высокую температуру, эффективно охлаждая область крыши. Фотокаталитическая стальная кровля использует также мощь ультрафиолетовых лучей, чтобы произвести активный кислород. Выделяемые при этом вредные примеси смываются. Вода, используемая в этом процессе, представляет собой переработанные сточные воды, которые подверглись обработке озоном.

Решетка павильона имела более низкую выступающую секцию крыши, нависающую над входом в павильон и покрытую бамбуковой черепицей. Главный строительный материал павильона, бамбук – легкий и крепкий, не впитывает влагу, поэтому широко используется в архитектуре Японии. Традиционные японские дома имели кровлю, состоящую из нескольких слоев бамбуковой плитки. Такое покрытие полностью защищало от дождя и было абсолютно надежным, т. к. бамбук не гниет во влажном японском климате. При необходимости же испорченные части черепицы могут быть легко заменены на новые. Таков основной принцип японского строительства, при котором конструкция может «жить» вечно. В одной детали входа в павильон возможно ярко отразить мудрость ранних японских методов возведения архитектурных построек.

Свою связь с традицией японского строительства бамбуковая решетка подчеркивает и своим расположением. Сетчатое покрытие окружает выставочный павильон так же, как традиционные дома Японии окружались крытой галереей. Такая галерея в традиционной японской архитектуре скрывала от посторонних глаз сами комнаты. Принимая на себя сходные функции, промежуточное пространство, образованное с помощью кокона, скрывало и затеняло само здание павильона.

В японском павильоне получившееся благодаря решетчатому кокону пространство галереи так же просторно и призвано играть ведущую роль, как и в традиционном доме. Однако сделать это пространство пустым было невозможно из-за огромных очередей на вход в павильон. Создать ощущение его наполненности помогала игра полутеней, происходившая между многочисленными бамбуковыми опорами павильона.

Акцент на галерее делался и как на площадке, где функционировали главные конструктивные изобретения павильона. Прежде всего, здесь демонстрировалось такое инженерное новшество, как деревянный балочный корпус, опирающийся на легкие бамбуковые столбы. Столбы представляли собой собранные вместе 9 стволов небольшого диаметра, для которых использовали бамбуковую поросль, собранную при прореживании леса. Четыре таких столба с шагом 18 м соединялись в скелет, образующий пространство высотой 14 м. Балочный корпус сделан в виде фермы, обитой фанерой.

Такая конструкция показывает перспективы использования деревянной рамочной структуры с большими пролетами.

Кроме того, в промежуточном пространстве павильона, образованном бамбуковым коконом, был представлен фрагмент галереи, для покрытия которой также использовалась бамбуковая черепица^[99]. Так промежуточное пространство стало площадкой для совмещения инженерных экспериментов и элементов традиционной архитектуры, тем самым подчеркивались его ведущее значение и смысловая доминанта над всем сооружением.

Уникальный кокон государственного павильона Японии на Экспо'2005 сочетает в себе последние технические достижения и традиционные методы строительства, практическую пользу найденных инженерных находок и наполненность древними символами. Таким образом, павильон иллюстрирует собой тождество идеального проекта и идеальной эстетики, что для японцев и является показателем качества архитектурного сооружения.

Художественное решение павильона префектуры Айти области Нагакутэ (см. вкл.: илл.191) вобрало в себя различные элементы традиционных японских построек. При архитектурном решении павильона за основу был взят праздничный паланкин. Такие паланкины по большим праздникам раньше можно было видеть в префектуре Айти. Всемирная выставка – это ведь прежде всего именно праздник. Эффектный, шумный, яркий праздник. Подчеркнуть это и решили создатели павильона, формируя его художественный образ. На выставке у зрителей также была возможность полюбоваться на праздничные паланкины, сохранившиеся в префектуре Айти: два из них были выставлены в витринах по обе стороны от входа.

Внутренний двор, окруженный крытыми галереями, представлял собой площадь Нагакутэ, на которой можно отведать традиционные японские блюда и посмотреть представления. Сами галереи со своими плоскими крышами передавали облик буддийских храмов. С наружной стороны на галереях подвешены ветряные колокольчики *фуруин*, являющиеся обязательной принадлежностью традиционного японского дома. Такие колокольчики с подвешенным к их язычку вертикальными полосками бумаги с сезонным стихом тихим мелодичным звоном, привлекают внимание жильцов даже к самому легкому ветерку, создавая образ прохлады жарким летом. Звуки таких колокольчиков несут с собой прохладу и успокоение.

По древней традиции, опирающейся на даосскую геомантию, фэн-шуй, расположение павильона четко ориентировано по сторонам света. Главные ворота *гэнбу* выходят на юг и, согласно канонам, выкрашены в черный цвет. Восток должен быть представлен синим цветом, который было видно на щитах, размещенных с этой стороны галереи. Запад по традиции должен символизировать белый цвет, поэтому с этой стороны галереи можно было увидеть многочисленные панели, обтянутые белой бумагой *васи* разных сортов. Кроме того, специально из Индонезии был привезен золотой кокон, которым были обтянуты большие панели. Этим подчеркивался исключительно природный характер павильона и выставки в целом.

Вечером, когда начинало смеркаться и внутри павильона включалось освещение, все сооружение целиком начинало напоминать огромный красочный японский фонарь. Деревянный павильон префектуры Айти области Сэто был создан для выполнения своего главного предназначения: огромная лестница, ведущая к верхнему ярусу, утопала в зелени, наличие застекленных участков «раскрывало» постройку на естественное окружение и включало живую природу местности в число экспонатов павильона.

Концепция павильона предполагала показ соединения различных аспектов природы и жизненного цикла, для которого достаточно даже небольшого участка леса. Павильон стал местом, где посетители смогли почувствовать связь между человечеством и природой. Эта идея нашла выражение и во внешнем виде павильона. Трехэтажное выставочное сооружение гармонировало с холмистым ландшафтом и перекликалось с ним изогнутыми линиями своего завершения.

Японский павильон области Сэто (см. вкл.: илл.192), находящийся рядом с павильоном префектуры Айти, создавался на контрасте с ним, поэтому получил форму круга. Основной акцент делался на сооружении огромных размеров моста, который соединяет верхний ярус павильона с холмистым рельефом. «Разомкнутое» помещение верхнего яруса не только раскрыто на заповедный лес, но и завершается газоном на крыше. Растительность на крыше полностью совпадала по своему составу с той, что находится вокруг павильона. Добились этого с помощью помещения на крышу земли, взятой из-под фундамента павильона. Таким образом, при взгляде сверху павильон полностью сливался с зеленью окружающей местности.

Здание было оснащено по последнему слову техники. Большое внимание уделялось кондиционированию воздуха в павильоне. Происходило это с помощью такого технического новшества: через 24 трубы, загнанные в фундамент павильона на глубину 4,5 м, в помещение поступал холодный воздух. Постепенно нагреваясь при продвижении вверх, он должен освободить место для более прохладного. Для этого сооружение завершалось зеркальной трубой огромных размеров, высота которой практически соответствует высоте всего павильона и составляет 14 м. Зеркала, аккумулируя солнечную энергию, помогали нагреву и, следовательно, вытеснению горячего воздуха наружу. Такой способ кондиционирования воздуха являлся экспериментальным, что подчеркивало главное предназначение Всемирных выставок – показ последних технических достижений.

Экспо'2010 (Шанхай, Китай)

В 2010 г. впервые на своей территории принял Всемирную выставку Китай. Тема Экспо'2010 – «Лучший город, лучшая жизнь» – выражает стремление повысить качество жизни в городских условиях. Одной из стран, наиболее успешно возводящих узнаваемый, чрезвычайно «национальный» павильон, не прибегая к этническим и традиционным аллюзиям, на протяжении последних Экспо является Япония. Ей удается очень тонко передать традиции выстраивания архитектурного пространства и эстетические ценности своей культуры, великолепно совмещая все это с передовыми технологиями энерго- и теплосбережения, при соблюдении законов экологичности, и проиллюстрировать достойный пример сохранения культа природы в Японии.

Павильон, который Япония представила на Экспо'2010, получил название «Дышащий организм» (см. вкл.: илл.193,194). Его цвет явился результатом смешения красного и синего, т. к. красный символизирует солнце, а синий – воду. Форма постройки уподоблена кокону шелкопряда. Объясняется это тем, что технология по переработке шелковичных коконов проникла в Японию из Китая. У здания имеется несколько «усиков», выполняющих функцию воздухоотводных труб. Они предназначены для естественной циркуляции воздуха внутри помещения, а также для собирания дождевой воды с целью ее дальнейшего использования. Павильон, кроме того, снабжен легкими солнечными батареями, а на южной стороне покрытия установлены мембраны. Солнечные батареи обеспечивают павильон энергией, а двухслойные мембраны фильтруют свет. Таким образом, в проектировании павильона воплощена идея использования экологически чистой энергии.

Найденная японцами форма павильона, с небольшой долей изменений представляется на всех последних Всемирных выставках. Ее можно было увидеть и на Экспо'2000, и на Экспо'2005. Видимо, она призвана продемонстрировать итог экспериментов с формообразованием в Японии за последнее десятилетие, ставящих своей целью придать новое, современное звучание органической архитектуре. Представляемые на Экспо XXI в. архитектурные сооружения Японии убедительно показывают, с одной стороны, абсолютно точное «попадание» найденной формы в логику понимания и осмысления традиций своей культуры, а с другой – ее удовлетворение предъявляемым высоким требованиям экологичности архитектуры и ресурсосбережения.

Экспо'2015 (Милан, Италия)

Тема Экспо'2015 – «Накормить планету» – в полной мере соответствовала экологической направленности Всемирных выставок нескольких последних десятилетий. На Экспо'2015 Япония решила в целом отойти от сложившихся закономерностей, что, однако, не привело к менее точным приемам передачи традиций этой культуры. Япония на протяжении последних Экспо развивала собственную логику предъявления главных ценностей культуры и национальных архитектурных традиций, что можно проследить в формообразовании ее выставочных сооружений, организации внутреннего пространства и т. д. В каждом без исключения японском павильоне (за всю историю Всемирных выставок) обязательно присутствовал природный элемент, традиционный японский сад – символ культуры. В центральном открытом дворе павильона Японии на Экспо'2015 росла большая раскидистая сосна. Такое дерево с кривым стволом, как будто согнутое ветром, считается одним из символов Японии. Это не только символ долголетия, неизменности и вечности, почитаемый в стране, но и один из самых ярких знаков в художественной культуре. Например, раскидистая сосна является основным элементом древнего театра Но, бессменно украшая задник сцены, независимо от исполняемой пьесы, как символический *ёрисиро* – вместилище божественного духа на время сакрального ритуала.

Павильон Японии на Экспо'2015 (Арх. бюро «Atsushi Kitagawara Architects», см. вкл.: илл.195–200) был возведен из дерева. Внешний вид горизонтально ориентированной постройки, безусловно, передает облик древних японских храмов. По замыслу создателей, Япония должна была представить в архитектуре павильона слияние традиции и современности, предъявив тем самым философию современной архитектуры страны. При возведении здания использовались одинаковые деревянные бруски, из которых был выложен объемный шестиугольный рисунок. Тройные стены с таким шестиугольным плетением и составляли конструктивную основу павильона, напоминая, кроме того, о важности быстрой замены обветшавших или разрушенных частей здания. Этот принцип, использовавшийся в архитектуре Японии с древних времен, не потерял свою актуальность и сегодня. В павильоне традиционная японская культура пересекается с современными технологиями, использование древесины в качестве возобновляемого ресурса также отсылает к вопросам обеспечения и защиты лесов, а трехмерная деревянная сетка символизирует происхождение сезонной изменчивости Японии.

Облик выставочного павильона, стремясь к экологическому и эстетическому совершенству, показывал путь к гармонии, который, по мнению архитекторов, необходимо обрести архитектуре третьего тысячелетия. В интерьере японского павильона преобладало пустое пространство, разграниченное тонкими бамбуковыми стенами. Выставочные залы, преимущественно затененные, должны были создать у посетителей представление об эстетических канонах, существующих в Японии с древности и сохраняющих свою актуальность до настоящего времени.

Заключение

Японская архитектура новейшего периода истории, находясь в авангарде современного архитектурного процесса, органично включает в себя традиционные пространственные символы и категории. Далеко не единичные примеры современной архитектуры Японии позволяют сделать вывод, что одной из главных составляющих художественного образа произведения становятся традиционные троичные градации пространства, с ведущим значением центрального (срединного) звена. Основополагающая на наш взгляд «связка» пространственных категорий в архитектуре Японии (пустота – промежуток – тень) закрепляет связь с традицией не столько формальными методами, сколько на уровне смысловых и художественно-эстетических составляющих архитектурного произведения. Пространство наделяется функционально-смысловыми свойствами (что подтверждает сохраняющий свою актуальность с древности до наших дней принцип «промежуточности» архитектуры); образно-символическими свойствами (что проиллюстрировано на примере категории «пустоты»); и, конечно, сохраняет свое эстетическое своеобразие (что показано на примере категории «тень»).

Введенная триада (пустота – промежуток – тень) позволяет описать, выявить и осмыслить ведущие принципы, составляющие сущность японской культуры. Каждая из категорий на мировоззренческом уровне выявляет одну из граней этой сущности. Пустота, воспринимаемая как модель мироздания, рождает все идеи и формы, а потому наполнена и выразительна. Промежуток создает условия для непротиворечивого сосуществования антагонизмов. Тень отражает основы эстетических представлений в культуре. Проявляясь во всех видах искусства, выделенные категории ярче всего выражены в архитектуре: пустота японских интерьеров, которой передается ощущение бесконечности пространства; промежуточные зоны японских построек, связывающие внешнее и внутреннее пространство, лишая их четких границ; затененность, создающая глубину пространства. Эти категории можно считать инвариантами японской культуры, т. к. устойчивость их применения прослеживается и в средневековой Японии, и в Новейшее время. Все это еще раз подтверждает, что для культуры Японии движение вперед, создание Нового может базироваться на культурных традициях, в диалоге с ними, но никак не на их отрицании.

Япония является одной из стран, где достаточно остро стоит проблема переуплотнения городов и, соответственно, отсутствия свободных площадей. В связи с этим, индивидуальный жилой дом, прочно занявший свое место в пространстве японских городов, стал приобретать совершенно миниатюрные размеры и причудливые формы, что объясняется, прежде всего, плотной окружающей застройкой. Современные японские архитекторы с энтузиазмом берутся за разработку проектов миниатюрных жилых домов, в том числе, и на сложнейших участках, доказывая, что даже очень маленький дом можно сделать ярким, индивидуальным, и найти в нем практически безграничные варианты использования пространства.

Высокая плотность японских мегаполисов привела к появлению нового типа гостиниц – капсульных отелей. Создание и планировка японских капсульных гостиниц выводит на новый уровень обсуждения проблему «пространство – время», соотношения и взаимообусловленности этих категорий. Предположение об абсолютном минимуме личного времени, в котором нуждается деловой человек, останавливающийся на ночь в отеле рядом с работой, повлекло за собой предельное сокращение личного пространства в гостиницах. Доведенное до абсолюта сочетание минимального времени с минимальным пространством – это основа концепции гостиниц капсульного типа. При этом архитекторы не только опираются на исторические традиции своей культуры, но и создают произведения, отвечающие и духу настоящего времени, и формирующимся запросам будущего, а также идут на все более новые и смелые эксперименты.

Япония занимает активную позицию в гонке за мировое лидерство в вопросах высотности архитектурных сооружений, несмотря на неблагоприятные географические условия, провоцирующие масштабные природные катаклизмы в стране. В современной практике применяются и традиционные секреты возведения высотных построек. Например, широко используется при строительстве небоскребов древний принцип «центрального столба» японской пагоды, который принимает на себя и «гасит» подземные толчки, не позволяя разрушиться стенам и перекрытиям. Японские архитекторы создают фантастические проекты небоскребов будущего – технически осуществимые, сейсмоустойчивые, энергоэффективные и отвечающие всем требованиям «зеленых» стандартов.

Современная архитектура Японии показывает достаточное количество примеров использования традиционных материалов (дерева и бумаги), которые не утратили своей актуальности и сегодня. В настоящее время древние строительные материалы с помощью новых технологий значительно расширяют свои возможности, обретая качества до того им несвойственные.

Японский сад, являющийся одним из главных символов страны, был обязательной принадлежностью традиционных японских построек (от жилого дома до храмового комплекса). В XX веке, испытывая на себе влияние тенденции к уплотнению пространства, сад, продолжая оставаться важным элементом японской культуры, видоизменяется, играя роль, скорее, образа традиционного представления о гармонии с природой. Высокая плотность городов Японии привела к появлению необычных архитектурно-ландшафтных сооружений: к созданию вертикальных, многоярусных садов, садов на крышах.

Япония в полной мере использует потенциал Всемирных выставок. Концепция проводимых Всемирных выставок направлена на прогнозирование будущего развития и, в то же время, актуализацию традиций культуры. Чем дальше темы выставок уходили от задачи ограничиться исключительно демонстрацией прогресса и стремились к очерчиванию современной проблематики, волнующей мировое сообщество, тем большее значение начинала приобретать архитектура национальных павильонов, пришедших на смену единому зданию-символу выставки. Архитектура Всемирных выставок становится ведущим

способом раскрыть поставленную девизом Экспо проблему и соединить в себе устремления в будущее со взглядом в прошлое, на собственные культурные традиции. Япония является примером культуры, которой максимально удалось решить эту задачу.

На выставочных площадках Япония каждый раз ищет новые способы организации городского пространства, преследуя этим несколько целей. Во-первых, проведение чистого градостроительного эксперимента (новый город с четко определенной функцией (Цукуба – 1985), двухуровневый или многоуровневый город (Осака – 1970, Нагойя – 2005), город на воде (Окинава – 1975)). При этом градостроительные эксперименты на Всемирных выставках создаются в традиционно присущей японцам манере чуткого отношения к природе и стремлении жить в гармонии с ней. Во-вторых, стремление предложить мировому сообществу новые направления в области градостроительства (ориентированные на развитие и приумножения пространства города), а не ограничиться простой фиксацией существующих достижений в этой сфере творчества. В-третьих, увеличение городского пространства – наиболее актуальная задача для Японии и, как следствие, эксперименты, показанные на Экспо направлены на обретение дополнительного пространства в городе, его уплотнение. Кроме того, предьявленные эксперименты, как правило, сразу вводятся в реальное строительство (например, после Экспо-75 в Японии активно начинают создаваться искусственные острова). Таким образом, профессиональная культура формирует «новое» только с расчетом на его реализацию в ближайшем будущем. Сам факт обретения Нового обеспечивает устойчивость культуры и существующих в ней традиций.

Японская культура отличается уникальным отношением к своим историческим традициям. Еще в древности в Японии выработались собственные неповторимые приемы заимствования, когда из других культур отбиралось только необходимое и наиболее актуальное, с целью его плодотворного освоения. В процессе такого осмысленного заимствования первоначальный смысл многих идей нередко переживал серьезные изменения, трансформации в местных условиях и приобретал черты самобытности. Так показали свою жизнестойкость сложившиеся в истории принципы включения в свою культуру необходимого нового знания только после тщательной переработки, когда оно уже будет отвечать требованиям самостоятельной культурной традиции. Особое отношение культуры к своим историческим традициям проявляется в том, что в Японии традиция должна отвечать требованиям современности, и при потере своей актуальности и работоспособности, она начинает видоизменяться, приспособляясь к реалиям настоящего времени. Приведенные в книге пространственные категории показали свою актуальность, а значит, ценность для культуры Японии с древности до наших дней.

Список литературы

- Архитектура на Парижской выставке 1900 г. // Зодчий, 1900, № 11.
- Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
- Главева Д. Г. Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия. М., 2003.
- Главева Д. Г. Японский сад. Искусство единения с природой и с самим собой // Человек и культура Востока. Исследования и переводы / Сост. и отв. ред. В. Б. Виноградская. – М. 2009.
- Голосова Е. В. Японский сад: история и искусство. М., 2002.
- Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993.
- Григорьева Т. П. Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
- Григорьева Т. П. Япония: путь сердца. – М., 2008.
- Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.
- Гуляницкий Н. Ф. Традиция и поиск архитектуры будущего // Архитектура СССР. 1971. № 10.
- Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма / под ред. В. Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985.
- Кавадзоэ Н. Японская архитектура. М., 1990.
- Кавато А. Япония мнимая и реальная. М., 2002.
- Кэнко-хоси. Записки от скуки / пер. с яп. В. Гореляда // Японские дзуйхицу. СПб., 1998.
- Локтев В. И. Необрутализм и теория метаболизма // Архитектура Запада. Т. 1. Мастера и течения. М., 1972.
- Мазурик В. П. Чайная чашка и ее функция в японском чайном действе (тяноу). В сб.: Вещь в японской культуре. М., 2003.
- Мараини Ф. Япония. Образы и традиции. М., 1980.
- Малинина Е. Е. Духовно-эстетический феномен «сухого» каменного сада в пространстве буддийского храма // Япония. Ежегодник, 2010. – № 39.
- Мещеряков А. Н. Гора Фудзи: между землей и небом. – М., 2010.
- Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М, 2006.
- Мостовой С. А., Павлова А. С. Ландшафтное искусство Японии: Истоки, традиции, современность. Владивосток, 2010.

Накорчевский А. А. Синто. СПб., 2005.

Непомнящий Н. Буйство цунами и грядущие катастрофы Земли. М., 2005.

Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. – Москва, 1986.

Николаева Н. С. Японские сады. – М., 2005.

Розенберг О. О. Труды по буддизму. М., 1991.

Пильняк Б. Корни японского солнца. М., 2003.

Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века»; М., СПб., 2014.

Словесные конструкции. 35 великих архитекторов мира. М., 2013.

Танге К. Архитектура Японии: Традиция и современность (пер. с англ.; под ред. А. В. Иконникова), – М., 1976.

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

Танидзаки Д. Похвала тени // Мир по-японски. СП., 2000.

Шуази О. Всеобщая история архитектуры. М.: Эксмо, 2009.

Херн Л. Душа Японии. М., 1997.

Хэрн Л. Гений японской цивилизации // Мир по-японски. СПб., 2000.

Япония: Справочник. М., 1992. Япония о себе и мире. М., 1992.

Alther A. Three Japanese architects: Mayekawa, Tange, Sakakura. N. Y., 1968.

An image of Japanese History Tearooms. Tankosha. 1998.

L'ARCA, № 27, 1989.

L'Architecture a l'exposition universelle de 1900. Paris, 1900.

L'architecture d'Aujord'hui, 1958, № 5.

Architecture in Japan. Tokyo, 2006.

Bauwelt, № 20, 1958.

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

Bognar B. Contemporary Japanese architecture. N. Y., 1985.

Bognar B. Material Immaterial: The New Work of Kengo Kuma. N. Y. 2009.

Contemporary Japanese architecture. N. Y., 1985.

Curjel H. Expo 1958 // Graphis, 1958, H. 78.

Domus, 1992, № 739.

Expo'70 // Architectural Record, 1970,VI, Vol. 147, № 7.

Expo-70 // Architectural Review, 1970, VIII, Vol. 148, № 882.

Exposition universelle. Paris. 1900. Paris, 1900.

Friebe W. Vom Kristallpalast zum Sonnenturm. Leipzig, 1983.

Fumihiko M. Japanese City Spaces and the Concept of Oku. // Japan Architect, 1979.

Haberlik Ch. 50 klassiker Architektur des 20. Jahrhunderts. 2001.

Hitoshi T. Jishin no kagaku. Tokyo, 1973. Яп. яз.

Huber B. Architektur im Spiegel der Brüsseler Weltausstellung // Werk, 1958, H. 10.

Ishii K. and H. Suzuki. Post-Metabolism. // The Japan Architect, Okt.-Nov. 1977.

Itoh T. The Gardens of Japan. Tokyo, 1998.

Japan Architect, V–VI, 1970 (№ 164).

Japan Architect, 1975, Vol. 50, № 225.

Japan Architect, 1984, № 327-330.

Japan Architect, 1985, № 333-336.

Japan Architect, 1992 – 3.

Japan pictoral. 1995. № 2.

Jodidio P. New Forms. Architecture in the 1990s. Tashen, 1997.

Kuitert W. Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art. – Amsterdam. 1988.

Kurokawa K. Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis / Transl. from Jap. Tokyo, 1997.

Kurokawa K. Metabolism in architecture. Colorado, 1977.

Kazuhiro Ishii and Hiroyuki Suzuki. Post-Metabolism. // The Japan Architect, Okt.-Nov. 1977.

La Maison. 1958. № 6.

Landscapes in the Spirit of Zen // Process: Architecture, 1995, № 7.
Makoto Sei Watanabe. Conceiving the City. Bergamo, 1998.
Matsubara I. On Life and Nature in Japan. Tokyo, 1964.
Mikiso H. Modern Japan. Boulder – San Francisco – Oxford, 1992.
Modern Japan. A Historical Survey. Boulder-San Francisco-Oxford, 1992.
Nancy B. Solomon. Architecture: Celebrating the Past, Designing the Future.
New York, 2008.
Nitschke G. Japanese Garden. Koln, 2003.
Ofcial Report of the Japan British Exhibition 1910 at the Great White City, Shepherd's Bush, London, 1911.
Parent M. N. Japanese Architecture and Art Net Users System. Daibutsuyou, retrieved on July 12, 2009.
Peynolds J. M. Maekawa Kunio and the emergence of Japanese modernist architecture. Berk, L., 2001.
Tange K. The Secret of the Rock // This is Japan, 1962.
The Contemporary Tea House. Tokyo, 2007.
Tokujin Y._Crystallize. Tokyo, 2013.
Watanabe M. S. Conceiving the City. Pittsford, NY, U. S.A. L'Arca, 1998.
Yagi K. A Japanese touch for your home. Tokyo; New York; London, 1992.
Zen Gardens: The Complete Works of Shunmyo Masuno. Japan's Leading Garden Designer. N. Y. 2012.