СОДЕРЖАНИЕ

ВЗГЛЯД НА СОВРЕМЕННОСТЬ В АРХИТЕКТУРЕ

Есаулов Г.В. О современности в архитектуре 9
Бондаренко И.А. Современное и несовременное в городской застройке 20
Дуцев М.В. Творчество современных архитекторов в аспекте художественной интеграции 27
Данилова Э.В. Движение как концепция пространственной организации в современной архитектуре 49

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ

Фиумара Л. Экологическая архитектура: между фанатизмом и поиском равновесия 83
Унагаева Н.А. Формирование экологического сознания через коммуникативность урбанизированной среды 93
Карпушина И.А. Кен Йенг, экологическое планирование и проектирование городов 103
Попкова Н.А. Конструктивные способы интеграции природной динамики в современные архитектурные образы 109

ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА: НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Крайняя Н.П. Архитектура и урбанистика 123
Анисимов А.В. Градостроительная специфика развивающихся объектов культуры 127

Птичникова Г.А. Архитектурные трансформации общественных пространств современных российских городов: функция, форма, значение 151
Федченко И.Г. Тенденции развития микрорайона в начале XXI века 167
Башкова Г.П. Жилище в реконструируемых промышленных зонах Москвы 177
Моисеева С.Б. Решение проблем сельского мира архитектурными средствами 185
Коновалова Н.А. Современные приемы сохранения архитектурно-градостроительного наследия в Китае 193

ГЛОБАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Аксельрод К.И. Вопросы глобализации и национальной самоидентификации в экспозициях биеннале архитектуры в Венеции 205
Каганов Г.З. Ренцо Пиано при дворе Изабеллы Стюарт 215
Шевченко М.Ю. Поиски традиционных форм в новых градостроительных проектах Китая 243
Гусева А.В. Интерпретация архитектурной традиции Японии в работах архитектора Тэрунобу Фудзимори 255
Сухоруков С.А. Архитектура и градостроительная политика современного Стамбула 273
Белинцева И.В. Храмоздание конца XX — начала XXI века в Калининградской области 283
Маевская М.Е. Архитектурные утопии в массовом кинематографе 1990-х — 2000-х годов 307

АРХИТЕКТУРА МУЗЕЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Антюфеева О.А. Архитектура музеев в пространстве массовой культуры (на примере стран Центральной Европы) 327
Гольдин П.З. Музейная архитектура: взгляд на историю (по материалам работы А. Маротты «Современные музеи») 339
Ермоленко Е.В. Проблема пространственного и смыслового ядра в структуре музея 346

Сведения об авторах 359

А.В. ГУСЕВА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ЯПОНИИ В РАБОТАХ АРХИТЕКТОРА ТЭРУНОБУ ФУДЗИМОРИ

Архитектор Тэрунобу Фудзимори, который сейчас входит в первую десятку мирового архитектурного рейтинга, построил свой первый дом, когда ему было 44 года. К этому времени он уже был хорошо известен как ведущий специалист по истории архитектуры, чьи многолетние и кропотливые исследования помогли выявить не один десяток новых памятников архитектуры Японии, Китая, Вьетнама и Таиланда XIX–XX вв. Однако Фудзимори-архитектор не входит в противоречие с Фудзимори-историком. Возможно, если бы не было этих десятилетий исторических исследований как азиатской, так и европейской архитектуры, Фудзимори-архитектор, каким его знают сегодня, мог бы и не состояться. В своей архитектурной практике Фудзимори последовательно использует накопленные знания по истории архитектуры и строительной техники. В первую очередь, конечно, в работе с деревом, которое является основным строительным материалом как в Японии, так и во многих странах Юго-Восточной Азии с глубокой древности и вплоть до наших дней. Такие архетипы японской архитектуры, как «чайный павильон», «крестьянский дом» или «синтоистское святилище», стали ключевыми точками в его творчестве уже как архитектора. Сегодня Фудзимори занимает место в первой десятке, о чем свидетельствуют и публикации в профессиональных журналах, и, конечно,

персональные выставки, лекции и мастер-классы, проводимые архитектором по всему миру.

Почему творчество японского архитектора, который черпает свое вдохновение в старой японской архитектуре и работает с такими, казалось бы, локальными архитектурными жанрами, как чайный павильон, вызывает большой интернациональный интерес и привлекает к нему учеников со всего мира? Безусловно, одной из ключевых причин этого неослабевающего внимания к работам Фудзимори является его решение проблемы взаимосвязи самобытной исторической традиции с одной стороны и современности и интернациональности архитектуры с другой. Вопрос поиска культурной самоидентичности через архитектурную форму и пространство не потерял своей актуальности по мере развития XX века. Напротив, глобализация экономики сделала его еще более острым для архитекторов (да и для обычных жителей), вынужденных постоянно сталкиваться с абсолютно идентичными бизнес-центрами, магазинами, отелями или жилыми кварталами в самых разных точках мира. С одной стороны, эта унификация облегчает жизнь: везде можно чувствовать себя как дома, что обычно подчеркивают создатели сетевых отелей или корпоративных офисов. Но с другой — подобная унификация не только лишает пространство индивидуальности, сводит богатство архитектурного языка к нескольким элементарным формам, но и часто входит в противоречие с местным климатом и даже культурой повседневной жизни. Эта проблема актуальна не только для стран Востока или Юга, куда западноевропейская архитектурная традиция (как образовательная, так и строительная) пришла относительно недавно, но и для стран Запада и Севера.

В то же время попытки придать современным постройкам некий национальный колорит очень часто сводятся чисто к формальному украшению современной конструкции элементами некоего «национального стиля». Наиболее удачные примеры архитектурного синтеза локального и глобального, такие как «Культурный центр Жана-Мари Тжибу» в Новой Каледонии (архитектор Ренцо Пиано,

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Архитектор Тэрунобу Фудзимори с группой студентов

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Taro Igarashi. Ibid.

[2] В настоящее время Фудзимори — профессор в университете Когакуин в Токио

1992–1998) обращаются к более глубинным пластам традиции, которые определяют культуру использования и строительства здания. Фудзимори также оперирует не столько формальными элементами национального стиля, сколько самой традицией работы с материалами, формой и окружающим ландшафтом, что позволяет ему, как заметил японский критик Игараси Таро, создавать архитектуру, в которой «современная конструкция и материалы прошлого предполагают форму будущего»[1].

Данная статья преследует своей целью показать особенности подхода Тэрунобу Фудзимори к работе с исторической и самобытной традицией и его потенциал для современной архитектуры. Небольшое биографическое введение предваряет анализ художественных приемов и методов, используемых Фудзимори в своей работе.

ФУДЗИМОРИ КАК ИСТОРИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Архитектор Тэрунобу Фудзимори родился в 1946 году в префектуре Нагано, на северо-востоке Японии. Окончив бакалавриат архитектурного факультета в университете Тохоку в городе Сэндай в 1971 году, Фудзимори переехал в Токио, защитил диссертацию по истории японской архитектуры нового времени в аспирантуре Токийского университета под руководством известного историка архитектуры Тэйдзиро Мурамацу (1924–1979). Решив посвятить себя исследовательской работе, он остался в университете, руководил исследовательской лабораторией по изучению истории архитектуры стран Азии (с 1982 по 2009 год, с 1985 года в должности профессора) (илл. 1)[2].

Однако интерес к истории архитектуры у Фудзимори сразу вышел за пределы библиотек и архивов. Еще будучи аспирантом, в 1974 году он собрал группу из единомышленников, которая назвала себя «Токийское

1

архитектурное детективное агентство» (Tokyo Kenchiku Tatei Dan). Своей целью группа поставила собрать полную информацию и описать все сохранившиеся здания в Японии, датируемые периодом Мэйдзи — Тайсё, то есть с 1868 и до конца 1926 гг. Количественный метод, опробованный «детективами от архитектуры», стал основополагающим для дальнейших исследований, проводимых Фудзимори не только в Японии, но и в других странах Азии уже в рамках работы в Токийском университете. Актуальность подобных исследований, то есть архитектуры новейшего времени, а не средневековья, приходилось доказывать не только финансовым организациям, субсидирующим экспедиции, но даже и своим коллегам, поскольку еще до недавнего времени в Японии архитектура XIX–XX веков не рассматривалась как часть национального исторического наследия. Кроме того, для многих стран Азии период XIX — начала XX века связан с колониальным прошлым, результаты и плоды которого в пост-колониальное время не считались достойными специального исследования. Поэтому основная задача, которую поставил Фудзимори перед своей лабораторией, заключалась в первую очередь в выявлении построек и их описании, для того чтобы ввести эти здания в ряд архитектурных объектов, достойных изучения и охраны. Результатом проведенной работы стали книги по истории японской и азиатской архитектуры новейшего времени, такие как «Планирование Токио эпохи Мэйдзи» («Мэйдзи но Токио кэйкаку», 1982), «Повесть о домах эпохи Сёва» («Сёва дзютаку моногатари», 1990), «История современной архитектуры Японии» («Нихон но киндай кэнтику», 1993) и др.

Вторым направлением исследований Фудзимори стала история строительных техник и материалов. Япония всегда была известна своими ремесленными традициями, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение на протяжении веков. Существует большое количество локальных школ: в зависимости от географических и климатических особенностей вырабатываются характерные только для этого места приемы обработки дерева или

ИЛЛЮСТРАЦИИ

2. Экспозиция японского павильона на Архитектурной биеннале в Венеции, 2006 год

ПРИМЕЧАНИЯ

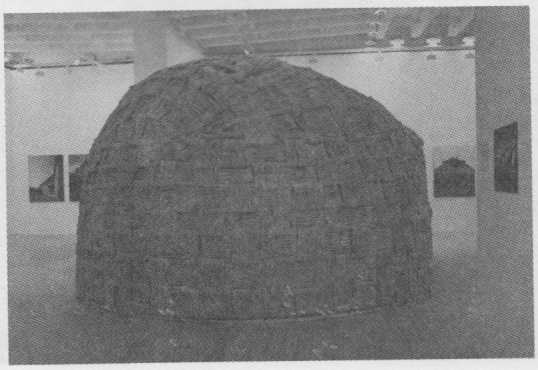
[3] См. такие книги Т. Фудзимори о традиционных материалах и техниках, как: «Использование природных материалов» («Сидзэн содзай но цукай-ката». Токио, 2005) или «Материальное путешествие» («Содзай но таби». Токио, 2009).

[4] В общество вошли художник и писатель Гэнпэй Акасэгава, иллюстратор Синбо Минами, редактор Тэцуо Мацуда, Дзодзи Наяси — эссеист и специалист по эпохе Мэйдзи и Хинако Сугиура — художница-карикатурист и специалист по эпохи Эдо.

[5] Tetsuo Matsuda. What is ROJI? In "Objects collected by the ROJO Society 1970–2006". Venice Biennale, 2006. P.02.

строительства. Тем не менее, сегодня многим из этих ремесел грозит исчезновение по ряду причин: из-за оттока населения и молодого поколения из удаленных деревень в города, из-за отсутствия заказов на местах, а также из-за преобладания новых технологий в строительстве. Япония разделяет общемировые тенденции коренного преобразования строительных технологий, которые произошли в XX веке: новые технологии и материалы, которые использовать дешевле и эффективнее, чем работать «по старинке», вытесняют традиционные. Фудзимори предпринял не одно путешествие, чтобы найти и познакомиться со старинными техниками[3]. Будь это мастерство лесорубов, отбирающих каштановые деревья в префектуре Ивато, или мастера, работающие с бамбуком около города Киото; искусство камнетесов префектуры Тотиги, изготавливающих уникальную каменную черепицу, или искусство обжига деревянных досок мастеров из префектуры Окаяма, Фудзимори никогда не удовлетворяется пассивным наблюдением, но всегда сам осваивает их на практике, что дает ему доскональное понимание преимуществ и особенностей этих техник, позволяя впоследствии свободно применять их уже в своих авторских проектах.

Большое влияние на формирование Фудзимори как архитектора оказало его участие в обществе «***Родзё кансацугаку***», основанном группой коллег и друзей в 1986 году[4]. Слово «***родзё***» буквально означает «на дороге», а ***«кансацугаку»*** можно перевести как «наука наблюдения». Целью «Общества Родзё» стало выявление немного «странного или мистического»[5] вокруг нас: странных построек, вещей, предметов и архитектурных деталей, которые составляют и определяют наше повседневное пространство, но которые остаются часто незамеченными из-за нашей привычки не замечать обыденное. В коллекции «Общества Родзё» есть ведущие в никуда лестницы, балконы без дверей, странной формы деревья, надписи на канализационных люках, собачьи будки и даже причудливые тени от предметов. Работы группы вместе с моделями и фотографиями объектов Фудзимори составили экспозицию павильона Японии на Венецианской биеннале архитектуры 2006 года (илл. 2).



2

АРХИТЕКТУРА ПРОШЛОГО КАК АРХИТЕКТУРА БУДУЩЕГО

Поиск самобытного языка ведется в японской архитектуре на протяжении всего XX века, начиная от попыток архитектора Тюта Ито (1867–1954) выработать некий пан-азиатский ордер и заканчивая неоклассикой с элементами традиционной архитектуры в «стиле императорской короны» 1930-х годов, когда перед архитекторами была поставлена задача выработать архитектурный стиль, отражающий «дух Ямато». Воплощением этого стиля считается здание Токийского национального музея, построенного по проекту архитектора Хироси Ватанабэ в 1937 году (илл. 3). Одним из непременных признаков этого стиля стала массивная черепичная кровля, заимствованная из архитектуры японских замков и буддийских храмов.

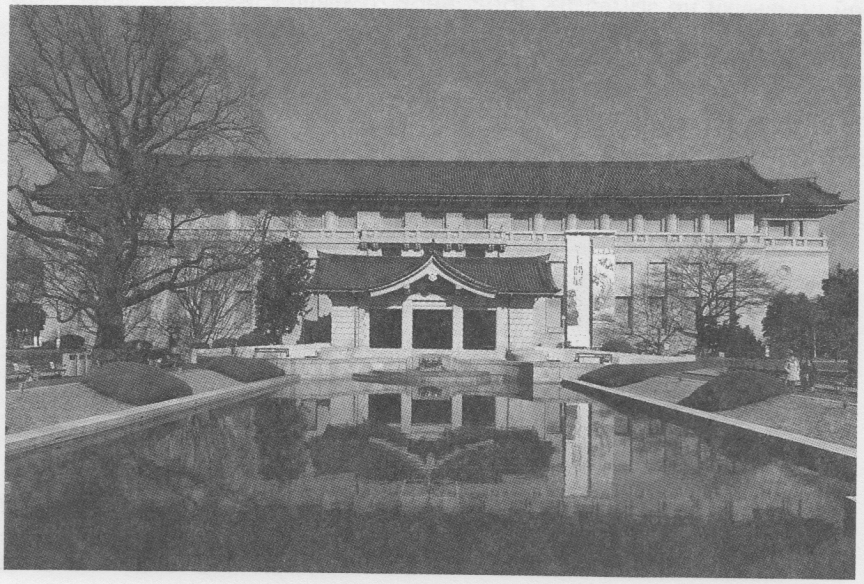
Однако уже старший современник Фудзимори, знаменитый японский архитектор Кэндзо Тангэ, в 1960-е годы блестяще продемонстрировал, что буквальное цитирование традиционных форм совершенно не обязательно должно быть признаком национальной самобытности. Его стадион Ёёги, спроектированный в преддверии Олимпийских игр

ИЛЛЮСТРАЦИИ

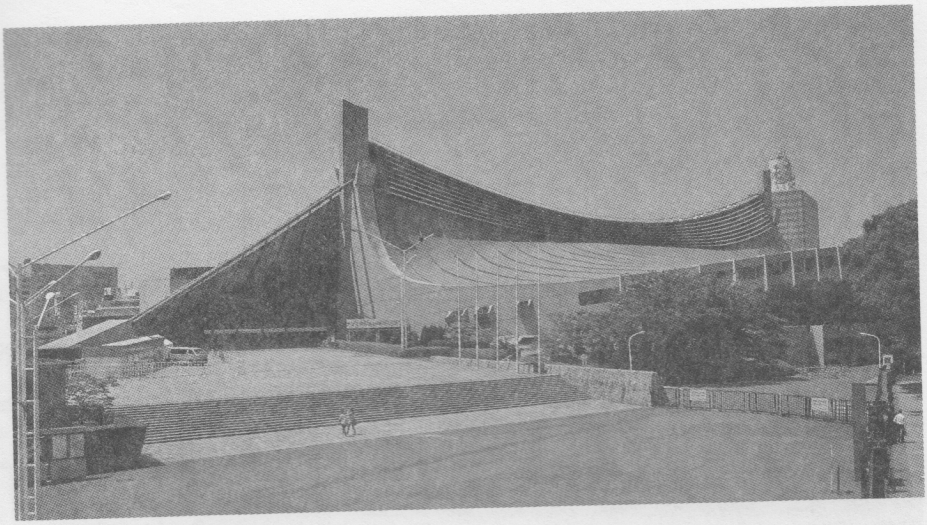
3. Хироси Ватанабэ. Здание Токийского Национального Музея, 1937, Токио.

4. Кэндзо Тангэ. Комплекс стадиона Ёёги. 1964. Токио

5. Узнаваемый абрис синтоистского святилища с двускатной крышей и выступающими над коньком удлиненными балками. Одно из святилищ в Исэ-дзингу

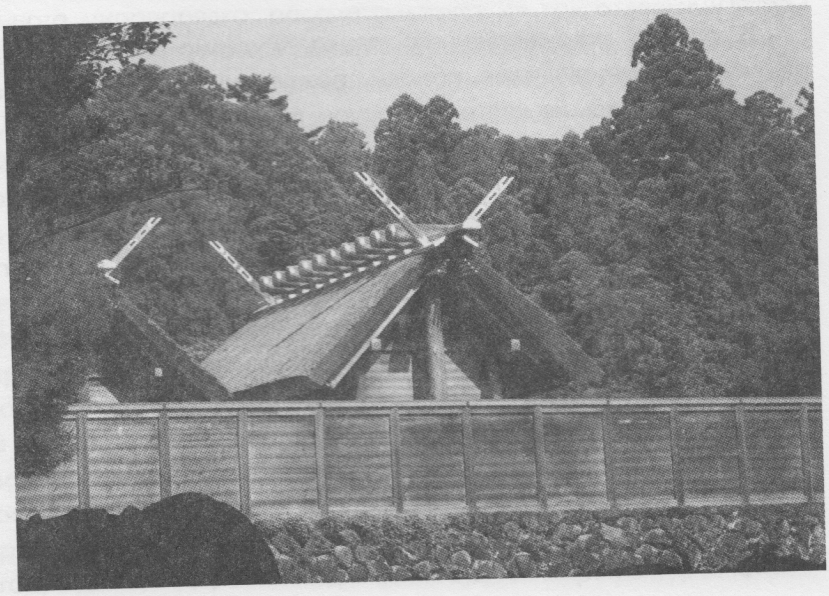


3



4

1964 года в Токио, показал, что, наоборот, именно абстрактный образ оказывает наиболее сильное воздействие (илл. 4). Высоко поднимающиеся и контрастирующие с покатой линией крыши бетонные пилоны играют не только конструктивную роль, но и апеллируют (хотя не имитируют их буквально) к формам древней архитектуры синтоистских святилищ, для которых характерно сочетание длинной горизонтали конька крыши и вертикалей, выступающих над фронтонами стропил. Поскольку самые почитаемые и древнейшие святилища, такие как Исэ-дзингу или Идзумотайся, окружены высокой оградой, то крыша святилища становится главным смысловым элементом образа для зрителя (илл. 5).



5

Фудзимори продолжает именно это направление работы с исторической традицией — не прямое цитирование, но разговор с историей через образы. Однако Фудзимори, в отличие от Тангэ, не столько опирается в своем дискурсе на культурные образы, сколько обращается непосредственно к нашим тактильным и визуальным ощущениям — цвет и фактура материала для него особенно значимы.

Важным источником для работы Фудзимори-архитектора стала народная архитектура и ее традиционные материалы. Если большинство японских архитекторов черпало вдохновение в архитектуре торжественной и величественной — в замках, дворцах и храмах — то Фудзимори ввел в обращение народную, рядовую архитектуру прошлого. Крестьянские дома «**минка**» с поросшей травой крышей или неровной штукатуркой стен, где глина перемешана с соломой и листьями, стали предметом его пристального изучения. Фудзимори убежден, что натуральные материалы, используемые в древности — будь это дерево, камень, глина или солома, — могут «помочь современному человеку, окруженному бетоном и стеклом, отдохнуть и, забыв о мире, улететь в мечтах в далекое путешествие»[6].

В основе художественного языка Фудзимори лежат архетипические образы, рождающиеся в первую очередь из цвета и фактуры природных материалов: необработанного дерева, обожженной до угольной черноты доски, красного блеска меди. Простые формы, выполненные из этих материалов, кажутся естественным развитием окружающего ландшафта. Кроме того, применение живых растений в качестве декоративных элементов еще более усиливает это впечатление. Так, например, живые кустики, завершающие пирамидальные крыши дома наподобие готических фиалов, превращают весь дом в рукотворную, но естественную часть пейзажа (илл. 6).

Повышенное внимание к природе, характерное для японской традиции, не раз отмечалось

ИЛЛЮСТРАЦИИ

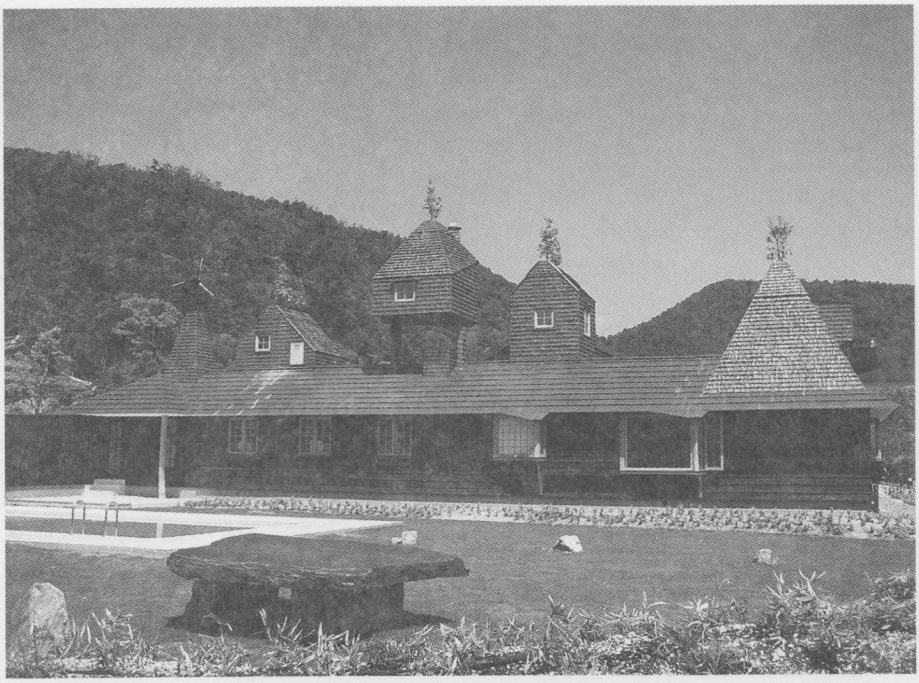
6. Частный жилой дом Roof-house, 2009. Город Омихатиман, префектура Сига

ПРИМЕЧАНИЯ

[6] *Тэрунобу Фудзимори. Содзай но таби (Материальное путешествие). Токио, 2009. С. 5.*

[7] *См. работы Н.И. Конрада, Н.С. Николаевой, Т.Л. Соколовой-Делюсиной, С.Н. Соколова-Ремизова и др.*

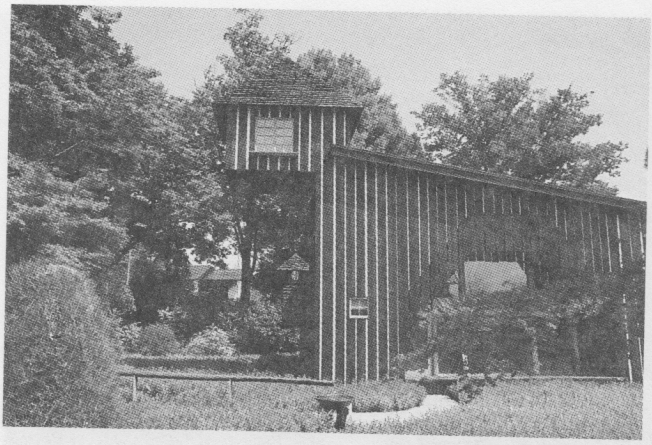
[8] *Тогда как красный лак и керамическая черепица первоначально применялись лишь в архитектуре буддийских храмов, заимствованной из Китая.*



исследователями японской культуры, которые связывают его с исконной религией Японии — синто[7]. Согласно синто, что переводится как «путь богов», весь наш мир пронизан некой божественной сущностью — ***ками***. Лес считается домом божеств-ками, но они также могут обитать и в камнях, водопадах, скалах и других объектах природы. Человек, являясь частью единого миропорядка, рассматривается не как отдельный и тем более высший элемент, но как равно сосуществующий с остальными — божествами, животными, растениями или камнями. Поэтому поддержание гармонии и дружественных отношений со своими не всегда видимыми соседями становится важной частью японской традиции синто, которая несмотря на свою древность, является неотъемлемой частью современной японской жизни. Если рассматривать традицию синто с точки зрения архитектуры, то именно отсюда идет использование некрашеного дерева, деревянной черепицы, соломы и тростника при строительстве[8]. Все эти материалы дают золотисто-сероватую гамму, которая меняется вместе со временем под влиянием солнца, ветра, дождей или снега, приобретая новые оттенки и фактуру.

Эта цветовая гамма стала основной и для построек Фудзимори. Единственным дополнением выступает угольно-черный цвет, который получается в результате техники обугливания досок, используемой мастерами префектуры Окаяма. Эту технику Фудзимори впервые применил в 2005 году в доме, построенном для своих друзей в префектуре Нагано,

7



ИЛЛЮСТРАЦИИ

7. Якисуги-хаус. 2005. Префектура Нагано

ПРИМЕЧАНИЯ

[9] Fujimori T. The development of the tea room and its meaning in architecture. In «The Contemporary Tea House». Tokyo, Kodansha, 2007. P. 7.

[10] Fujimori T. The tea room: architecture writ small. In «The Contemporary Tea House». Tokyo, Kodansha, 2007. P. 78.

который так и назвал: «Якисуги-хаус», что означает «Дом из обожженного дерева криптомерии-суги», что омонимически звучит так же, как и «слишком поджаренный дом» (илл. 7).

ЧАЙНАЯ АРХИТЕКТУРА

Значительную долю среди построек Фудзимори занимают павильоны для японской чайной церемонии. «Чайная комната» — тясицу — представляет собой крохотное помещение внутри дома или отдельно стоящего павильона размером от 2 до 4,5 татами (т.е. от 3,3 до 7,4 кв.м при среднем размере одного татами 91×182 см). «Несмотря на свои скромные размеры, оно оказывает колоссальное влияние и заслуживает самого серьезного рассмотрения», — отмечает Т. Фудзимори в своей статье, посвященной развитию архитектуры чайной церемонии[9]. Он подчеркивает, что для атмосферы тясицу характерно уникальное соединение безмятежного спокойствия и своего рода спиритуальной напряженности. И поэтому весь процесс работы над проектом тясицу — это «захватывающий цикл размышлений о фундаментальных принципах архитектуры»[10].

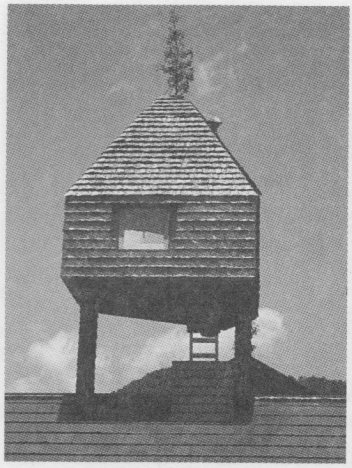
Та форма чайного павильона, которая сегодня считается классической, восходит к середине XVI века. Эксперименты с формой и размерами чайного павильона велись и ранее, но именно

буддийский монах Сэн-но Рикю (1522–1591) считается тем мастером, который привел поиски к единому знаменателю и сформулировал философию и основные эстетические принципы японской чайной церемонии «тя-но-ю». Сэн-но Рикю, во-первых, предложил убрать из чайной церемонии разнообразие вкусов самого чая, оставив только один, и, во-вторых, трактовать ее скорее как медитацию. Из придворного развлечения и отчасти состязания в богатстве ее участников чайная церемония превратилась в камерное созерцание в уединенной келье с избранными друзьями и с минимумом предметов. Чайная комната и используемые внутри нее предметы должны соответствовать духу ***ваби-саби*** («ваби» — «воздержанность», «саби» — «ржавчина»), то есть отличаться простой, безыскусностью, некоторой потертостью и шероховатостью как физически, так и образно. Поэтому вместо дорогой и лакированной посуды Сэн-но Рикю начал использовать грубые глиняные чашки деревенских мастеров, а вместо изящного павильона появилась невзрачная на вид постройка по образцу рыбацкой хижины. Простая штукатурка, необработанное дерево и солома в отделке заменили лак и позолоту, которые отличают светские постройки того времени. Поэтому колорит чайной комнаты в стиле Сэн-но Рикю, или ***«соан»*** выдержан в лаконичной цветовой гамме натуральных цветов. Другими формальными признаками классического чайного павильона в стиле соан помимо размера являются пониженный вход «***нидзиригути***» (высотой 65–70 см, шириной 60 см), очаг внутри комнаты, ниша (***«токонома»***), куда ставится соответствующая теме и сезону икебана или вешается свиток на время чайной церемонии.

Японская чайная церемония — это не столько наслаждение от вкуса чая, сколько улавливание настроения и заданной мастером темы, которая развивается в беседе и в молчании. Классические чайные павильоны, как правило, располагаются внутри небольшого сада, который, играя роль своеобразного буфера между чайным миром и повседневностью, представляет и живописное обрамление для чайного павильона. Когда чайная комната устраивается внутри дома, то она отделяется от жилых комнат при помощи раздвижных дверей или дополнительного прохода. Фудзимори также следует этому правилу, но при этом разрушая наши привычные стереотипы о расположении комнат: он не просто отделяет тясицу от других комнат, но поднимает ее на крышу или превращает в консольный выступ. Например, в доме Roof-house чайный павильон существует как отдельный объем, однако попасть в него можно только из дома (илл. 6 и 8). В «Якисуги-хаусе» тясицу превратилась в консольный выступ на боковом фасаде (илл. 7).

Необходимо подчеркнуть, что для Фудзимори, который принимал участие в восстановлении и изучении многих классических чайных

8



ИЛЛЮСТРАЦИИ

8. Чайный дом на крыше Roof-house, 2009. Город Омихатиман, префектура Сига

9. Очаг в чайной комнате Roof-house

10. Вход типа нидзири-гути в тясицу внутри дома

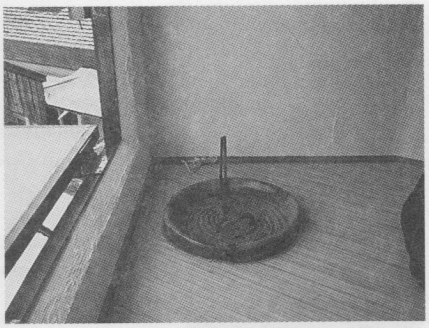
ПРИМЕЧАНИЯ

[11] Fujimori T. Ibid.

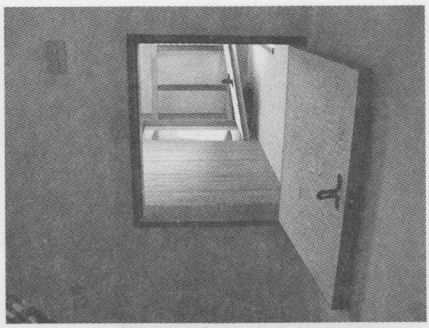
павильонов, важно не буквальное следование этим архитектурным образцам и не формальное перенесение их элементов в современную архитектуру, но возвращение в современный мир силы воздействия этого пространства на человека, помогающее обрести утраченную гармонию и спокойствие. Ключевыми элементами воздействия для него становятся размеры тясицу, вход в нее и очаг, тлеющие угли которого «как бы выстраивают связь между нами и нашими далекими предками», которые тоже когда-то сидели у костра, подчеркивает Фудзимори[11] (илл. 9).

Помещение может быть очень разным в плане и по форме, но всегда рассчитано не больше, чем на трех-четырех человек. Небольшие размеры, даже теснота чайной комнаты позволяют создать камерную атмосферу, в которой гости и хозяин не могут не взаимодействовать. Скромные размеры и некоторая «пещерность» помещения с пониженным потолком (при котором комфортно сидеть, но нельзя встать стоять в полный рост), дает ощущение осязаемости этого пространства, как в буквальном смысле (до стены можно дотянуться рукой), так и в психологическом, что создает ощущение защищенности и спокойствия. В то же время нарушение привычного хода вещей — будь это влезание в павильон по узкой лестнице или захватывающий вид на город внизу — все это способствует

9



10



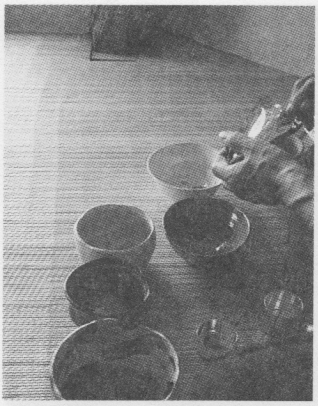
созданию спиритуального напряжения, отличающего лучшие образцы чайной архитектуры.

Поэтому и классический вход-лаз чайного павильона нидзири-гути в тясицу Фудзимори может располагаться как сбоку, так и снизу, как в «Така-суги-ан» или в Roof-house (илл. 10). В эпоху Сэн-но Рикю узкий вход, который напоминал лаз простой хижины, в то же время не позволял самураям пройти внутрь с мечами. Согласно этикету самураи не появлялись в публичных местах невооруженными, так как мечи служили не только оружием, но и знаком статуса. Классическое пространство тясицу Сэн-но Рикю было нацелено на создание атмосферы дружественной без внешнего проявления статусов и рангов. Так же как и в павильонах Сэн-но Рикю, у Фудзимори вход типа нидзири-гути исполняет две основные функции. Во-первых, визуально и физически отделяет пространство чайной комнаты от окружающей ее среды; и во-вторых, выступает в роли маркера, отделяющего уже психологически пространство тясицу от «профанного» мира. Возможно, вместо мечей современному человеку лучше оставлять за порогом тясицу телефоны и компьютеры.

И в то же время Фудзимори убрал татами — он заменил их на циновки. Татами, являясь непременным атрибутом традиционного японского дома, в современной Японии приобрели оттенок роскоши — не все могут их себе позволить, хотя и стараются, между тем как циновки еще не утратили своей безыскусности. Кроме того, они намного более функциональны. Так как в комнаты, проектируемые Фудзимори, можно обычно попасть только через небольшой вход (или люк в полу), циновки, которые легко сворачиваются в небольшой рулон, можно с легкостью укладывать, а потом и менять по мере необходимости даже в самом удаленном от земли чайном павильоне.

Архитектор отказался от традиционной ниши-токонома, которую у него заменяет окно. Архитектор считает, что современный человек уже настолько утратил связь с природой, что лучше лишний раз выглянуть наружу, чем запереться внутри здания. Нет также и традиционной комнаты, где хозяин готовится к приему гостей — все пришедшие находится в одном

11



ИЛЛЮСТРАЦИИ

11. Приготовление чая для чайной церемонии: перед хозяином чаши для чая, расставленные на циновке. Внутри чайного дома «Така-суги-ан».

12. Деревянная модель (слева) и павильон «Така-суги-ан», 2004. Префектура Нагано.

13. Вид снизу на «Така-суги-ан»

пространстве, и все приготовления происходят тут же на глазах у гостей (илл. 11).

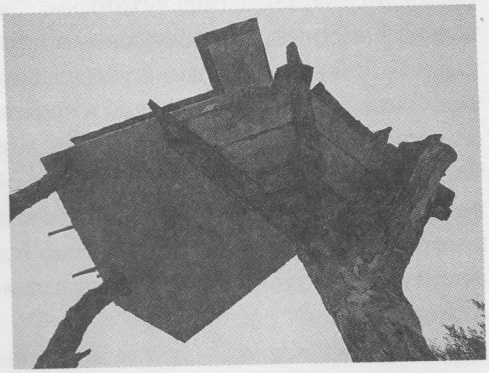
Самым известным из чайных павильонов Фудзимори является, без сомнения, второй чайный павильон архитектора — «Така-суги-ан», который он построил в 2004 году рядом с домом своих родителей в префектуре Нагано. Чайным павильонам принято давать имена, которые оканчиваются на «**ан**», что буквально означает небольшой павильон. Название «Така-суги-ан» в иероглифическом написании означает «слишком высокий павильон», однако у него есть еще и омонимическое значение. «**Суги**» — это и «слишком» по-японски, и название рода дерева типа криптомерии, стволы которого пошли на несущие столбы павильона (илл. 12). Фудзимори говорит, что главной мотивацией поднять чайный павильон с земли буквально на небо было желание взглянуть на тясицу снизу[12]. И во-вторых, идея заменить прогулку по саду, которая должна предварять классическую чайную церемонию, настраивая гостей на надлежащий лад, подъемом по лестнице. Лестница буквально отрывает человека от привычной ему почвы и поднимает его в зыбкое и как бы ускользающее из-под ног (а в случае с «Така-суги-ан» в самом буквальном смысле) пространство тясицу (илл.13). Кроме того, приподняв тясицу над деревьями, Фудзимори получил прекрасный вид вдаль.

Наряду с использованием натуральных необработанных материалов, другой важной характеристикой чайных павильонов, построенных Фудзимори,

ПРИМЕЧАНИЯ

[12] Fujimori T. Terunobu Fujimori Architecture. Tokyo, TOTO Shuppan, 2007. P. 86.

12



13

является участие самих заказчиков и множества других непрофессионалов в строительном процессе. В строительстве «Така-суги-ан» принимало участие 96 человек, из которых всего семь было профессионалами: дровосеки и плотники, которые срубили и установили несущие столбы. Еще 21 человек (уже непрофессионалов) делали конструкцию для пола, другие 10 собирали панели стен и еще 48 человек штукатурили. К такому строительству «всем миром» Фудзимори пришел случайно. При строительстве первого чайного дома в 2003 году оказалось, что профессиональные строители уже не умеют создавать нужные неровности, шероховатости и придавать то ощущение рукотворности зданию, которого добивался архитектор и которое соответствует эстетике «ваби-саби»: у профессионалов получалось все слишком гладко и холодно. Тогда Фудзимори принял решение подключить непрофессионалов: студентов, самих заказчиков и их друзей.

И с этого времени на строительстве всех проектов Фудзимори профессиональные мастера выполняют лишь базовые работы, связанные с конструкцией, тогда как к отделке подключаются уже все желающие.

Такой метод позволяет не только приобщиться к строительству, но сильно ускоряет и удешевляет возведение тясицу, что очень немаловажно для самих заказчиков. В современной Японии, да и в других странах японская чайная церемония ассоциируется уже отнюдь не с безыскусной простотой и скромностью бедной рыбацкой хижины, а с утонченной роскошью, доступной лишь немногим. Корпорации и пятизвездные отели рассматривают устройство чайной комнаты как символ своего престижа и финансового успеха. Подход Фудзимори, наоборот, возвращает архитектуру тясицу к ее истокам. Архитектор подсчитал, что если работать только в будние дни, то у одного человека на постройку чайного павильона уйдет в среднем 6 месяцев. А если подключить друзей и несколько профессионалов, то будет достаточно нескольких недель. Фудзимори надеется, что придет такой день, когда каждый сможет позволить себе построить тясицу, которая станет местом, где «можно будет скрыться от суеты и напряжения современного материального мира»[13].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема поиска баланса между актуальностью и интернациональностью архитектурного языка с одной стороны и традицией и национальной самобытностью с другой, встает не только перед архитекторами Японии, но и фактически перед всеми архитектурными школами мира. Глобализация архитектурных техник и языка, происходящая на протяжении всего XX века, позволила унифицировать приемы и стандарты качества, благодаря чему строительный процесс так же глобализировался: в постройке одного здания могут принимать участие несколько десятков компаний из разных стран. Такое

ПРИМЕЧАНИЯ

[13] *Fujimori T. The tea room: architecture writ small. In «The Contemporary Tea House». Tokyo, Kodansha, 2007. P.81.*

взаимодействие часто позволяет добиваться высшего качества за счет снижения цены, что было бы невозможно при задействовании только внутренних ресурсов. Унификация архитектурного языка также позволяет легче считывать смысловые коды. Особенно это явление заметно в городах Азии, где массовая застройка заметно отличается от западноевропейских канонов. До середины XX века эту роль унифицированных знаков выполняли церкви, потом общественные и правительственные здания, такие как ратуши или театры. Со второй половины XX века к ним добавились офисные небоскребы, тогда как в жилой архитектуре появился тип «загородного американского дома» как некоего идеального жилья. В Японии этот процесс освоения международного языка начался одним из первых, и параллельно с ним начались и поиски альтернатив. Как уже было отмечено выше, японские архитекторы в поисках нового национального стиля отталкивались, прежде всего, от формы, нежели чем от философии или эстетики образа, но с середины и в особенности с конца XX — начала XXI века, именно эстетико-философские категории находятся в фокусе внимания архитекторов. Тясицу, или чайный павильон, стал одним из ключевых элементов этих поисков. С одной стороны, «чайная комната» является живой традицией, которая наиболее близко соприкасается непосредственно с обычной жизнью, а, следовательно, и архитектурой; с другой стороны, чайная культура как никакое другое явление в японской архитектуре обладает развитым и проработанным эстетическим словарем. Создание чайной комнаты — это всегда вызов для архитектора и во многом своеобразная проверка его виртуозности как мастера. Благодаря тому, что в основе чайной философии лежат эстетические категории, а не только формально-стилистические, современные тясицу могут сильно отличаться друг от друга: они могут быть из прозрачного пластика, как «Фу-ан» архитектора Кэнго Кума, или из стекла и стали, как «Tent tea house» архитектора Тадао Андо, или из дерева и глины, как «Така-суги-ан» Фудзимори.

Тэрунобу Фудзимори, оставив лишь ключевые элементы чайного дома, такие как низкий вход, малый размер помещения, очаг, обратился к эстетике самого строительного материала как фундаментальной составляющей образа и философии чайной культуры. Материал становится связующей нитью между прошлым и будущим, а конструкция может быть самой авангардной.

Фудзимори, апеллируя к традиции на уровне наших чувств и осязаний, в то же время постоянно переворачивает наши привычные представления о форме и функции — о том, как должен выглядеть «нормальный» дом, или дверь, или крыша. Чайные павильоны ставятся на ножки или подвешиваются на цепи и висят над землей, крыша может быть засажена зеленым луком или одуванчиками, а дом может быть обшит обугленной доской. Эта легкая «странность» архитектурных объектов Фудзимори побуждает зрителя очень

мягко, но, тем не менее, весьма настойчиво оторваться от повседневности и стереотипного мышления, побуждает открыть глаза и посмотреть по-новому на обычную дверь или дом.

Кроме того, благодаря использованию таких древнейших строительных материалов, как глина, дерево и трава, постройки Фудзимори, несмотря на свои далекие от традиционных образцов формы, воспринимаются нами как нечто абсолютно изначальное и аутентичное данному месту, отчасти даже как и нечто первобытное и вневременное. Как заметил И. Таро, здания Фудзимори навевают воспоминания о некоем безусловно древнем месте, которое, однако, не вызывает устойчивых ассоциаций ни с одной локальной традицией[14]. Именно поэтому Фудзимори не любит термин «вернакулярная» или «народная архитектура», но предпочитает выражение «интернационально-вернакулярная» (international vernacular).

Надо заметить, что и сам архитектор не отрицает своей увлеченности именно прото-эстетикой и прото-архитектурой. В своих лекциях по истории архитектуры, прочитанных в Токийском университете, Фудзимори сделал особый акцент именно на образах и формах, пришедших к нам из древнейших времен, таких как Стоунхендж, синтоистские комплексы или хижины догонов. Именно в первобытной (как древней, так и вернакулярной) архитектуре Фудзимори видит сегодня главный источник для восстановления утраченного диалога между человеком, архитектурой и природой. Традиционная архитектура для Фудзимори не застывшее прошлое и не догма, а, скорее, обширная библиотека, в которой можно найти ответы на актуальные вопросы современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[14] *Taro Igarashi. Time-Bridging Architecture. In Architecture of Terunobu Fujimori and ROJI Unknown Japanese Architecture and Cities. Venice Bienale, 2006.*