
**«Триада»: пустота – промежуток – тень
в современной архитектуре Японии**

Н. А. Коновалова

Создание любого архитектурного сооружения предполагает определенную организацию пространства, которая лежит в основе проекта. В Японии творческая деятельность архитектора подчиняется строгим закономерностям пространствопонимания, сложившимся еще в древности и остающимися 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 триаду: «пустота» – «промежуток» – «тень». Эти категории можно считать инвариантами культуры страны Восходящего Солнца, так как 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 ее важнейшее условие существования и функционирования.

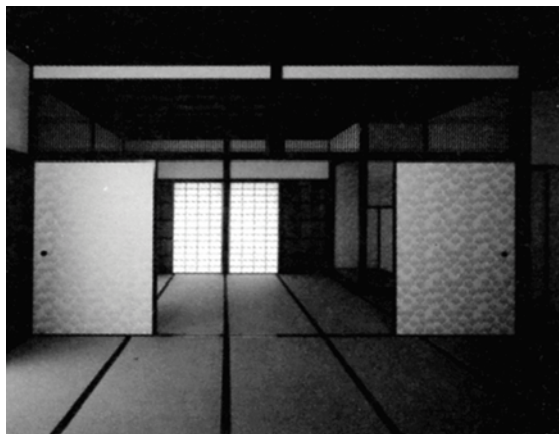
Важно иметь в виду, что они полноценно существуют в тесной взаимосвязи и обретают силу воздействия только при взаимодополнении. Именно в единстве они образуют то смысловое и художественное поле, которое по силе своей образности и наполнению кодовыми знаками максимально отражает преемственность традиций 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 сохранять ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии. Предлагаемая смысловая триада является одним из ведущих принципов, составляющих сущность японской культуры.

В творчестве ведущих современных японских архитекторов (К. Тангэ, К. Курокава, Т. Андо, К. Кикутакэ) можно найти яркие примеры реализации ими преемственности традиций своей культуры именно с помощью смысловых качеств триады. 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 категорий триады 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

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 пус-

тота, где при отсутствии различий царит негативное ничто, – это «пустота прозрачная», она является «крайним пределом начала и конца», в котором все различия сливаются в единую целостность¹. Такое представление предполагает непротиворечивое сосуществование всех антагонизмов. «Истинно-сущее “пусто”, т. е. безатрибутно и безначально, оно непознаваемо и неопишимо»². Пустота в буддизме не имеет 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 буддистской философии – *иуньята* (пустота). Такой белый незаполненный фон занимал иногда значительную часть живописной плоскости, предвывая 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, икэбана 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, способствуя созданию атмосферы спокойствия и сосредоточенности. В нем есть единственное украшение – *токонома*, в которой помещали свиток монохромной живописи и букет цветов, определяющих философский настрой церемонии.

В традиционном японском доме также невозможно увидеть нагромождение вещей в комнатах. Поэтому, если снять *фусума* и *сёдзи* (раздвижные створки) внутри дома, он будет представлять собой лишь один навес над пустым пространством. Философское осознание понятия пустоты пронизывает архитектурное творчество и восприятие сооружения даже сегодня. Именно с помощью пустоты передается ощущение бесконечности пространства и его глубины, подчеркивается эстетика простоты и выразительности.

Промежуток

В культуре Японии на уровне мировосприятия формируется поле, способное соединять противоположности, взаимоисключающие друг друга, – некая промежуточная зона. Идея такой промежуточной зоны развивается

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

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

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 символизирует всю восточную мудрость) 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 – стало 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. 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 мол-

чаливые 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 удастся 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, хотя 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 галерее 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. Она включает в себя оба эти пространства, именно здесь они взаимопроникают. 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 способствует 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 контраст-

³ Berque O. Vivre l'espace au Japon. Paris, 1982, p. 63.

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

ными. Растительности и камням в их первозданном природном виде смело можно противопоставить *сёдзи* и *татами* – изделиям, сделанным человеческими руками, но между ними существует свое промежуточное звено – обработанная древесина. Точно так же, как деревянные детали галереи являются плавным переходом от природного к искусственному произведению человеческих рук, они являются 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 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*⁵ относилось к входу в Дзэн-буддистский храм. Подразумевалось, что каждый входящий через ворота начинал жизнь, посвященную учению, обретение которого требует усилий. *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/омоэ*), 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 ней 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.

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? 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, так как 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: 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), который был навязан 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.

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

⁶ Танидзакэ Д. Похвала тени. – Мир по-японски. СПб., 2000, с. 206.

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

О значимости понятия «тень» для самоопределения культуры впервые заговорил Кэнко-хоси⁸. В своем произведении «Записки от скуки» (1324 г.) он обозначил основу, стержень эстетических представлений японцев. «Человек, утверждающий, что с приходом ночи все предметы теряют свой блеск, достоин глубокого сожаления. Внутренняя красота, великолепие вещей во всей красоте проявляется лишь по ночам»⁹.

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

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

Японская культура наделяет смыслом явление «тень», что, по-видимому, напрямую связано с синтоизмом: все имеет свое божество (*ками*), и поэтому каждое явление самоценно. И «тень» 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 выражение «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.

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

⁹ Кэнко-хоси. Записки от скуки (пер. с яп. В. Горелая). – Японские дзуйхицу. СПб, 1998, с. 456.

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 «тень» уделяется такое значительное место среди других культурных категорий. Соединяя свет и мрак, «тень», занимая центральное место, видоизменяет привычную для европейца дуальную схему. Этим объясняется сложность ее понимания представителями западной культуры.

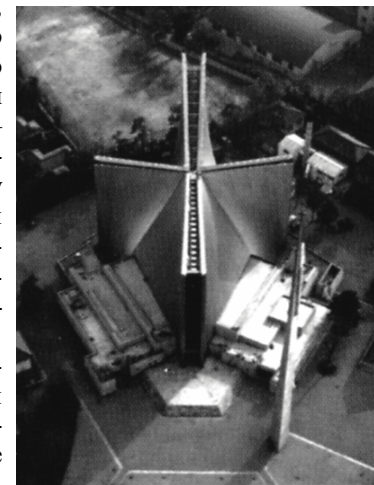
* * *

Выделенные категории – «пустота» – «промежуток» – «тень» имеют важнейшее значение для восприятия «японского» пространства. Каждый из современных архитекторов Японии выбирает свой угол зрения на комбинацию 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.

Тангэ Кэндзо: 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».¹⁰ Своими произведениями Тангэ подтверждал собственную концепцию, согласно которой пространство архитектурного сооружения требует символического выражения своей функции.

Кафедральный собор св. Марии в Токио (1964 г.) был спроектирован, с учетом символического раскрытия его предназначения и религиозного содержания. В плане



¹⁰ К. Тангэ. Функция, структура, символ. (1966 г.). – Кэндзо Танге. М., 1978, с. 202.

собор представляет собой удлинённый латинский крест, подчеркивающий его принадлежность к католицизму. Его крестообразное завершение – 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 в торцах также находятся узкие вертикальные окна. Таким образом, любое положение солнца дает эффект креста внутри собора независимо от того, в какое крыло попадают его лучи.

Противопоставление внешнего и внутреннего пространства собора (как бы символизирующее светское и церковное) усиливается выбранным материалом. Блестящая нержавеющая сталь, которой покрыта наружная часть стен, контрастирует с необработанным бетоном, используемым в интерьере. Более того, свет отражается от наружных стен, подчеркнуто разводя смыслы. Божественным он становится, только попадая в интерьер.

Олимпийский спортивный комплекс Ёёги в Токио (1964 г.), состоящий из большой и малой арены, справедливо считается шедевром Тангэ. Покрытия



обоих стадионов представляют собой вантовые подвесные конструкции, закрученные подобно улиткам. Для главного стадиона архитектор соорудил самое большое в мире (для своего времени) перекрытие. Его вантовые конструкции опираются на 130-метровый мост. Криволинейная обтека-

емая поверхность хорошо противостоит сильным ветрам, опасным для сооружений такого размера. В малом зале вантовые конструкции опираются на высокий пилон, к вершине которого они тянутся спирально.

Многофункциональность главного зала – одна из удачных находок архитектора. Прежде всего, он известен как бассейн, имеющий девять 50-метровых дорожек. Но водная поверхность 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 50-х годов), 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 доме. Расположение окон по винтовой линии и в большой и в малой арене позволяет максимально использовать дневной свет и включать внутреннее пространство в игру светотени.

Яркий образ, складывающийся из динамических форм Олимпийских сооружений, усиливает их функциональное назначение. Не только внешний вид воспринимается как метафора архитектурного сооружения, в интерьерах посетителей также встречаются энергичные очертания криволинейных потолков.

Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси (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, так как 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. В здании также зарезервировано свободное пространство для дальнейшего его расширения. Таким образом, сооружение является примером трехмерной пространственной системы в одной постройке. Это позволяет сооружению в целом символически передавать образ современного города, предназначенного для коммуникации.

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 безус-

ловный 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) наделить архитектурные сооружения и город в целом характеристиками «эстетичный», «функциональный», используя для этого «триаду» как составную часть глубоких механизмов миропонимания японцев.

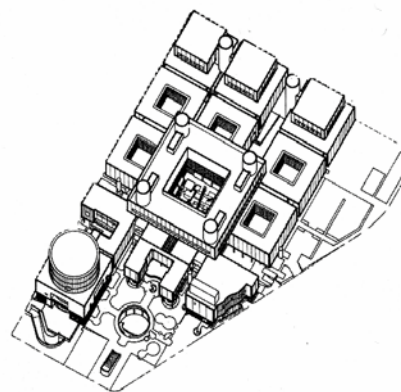
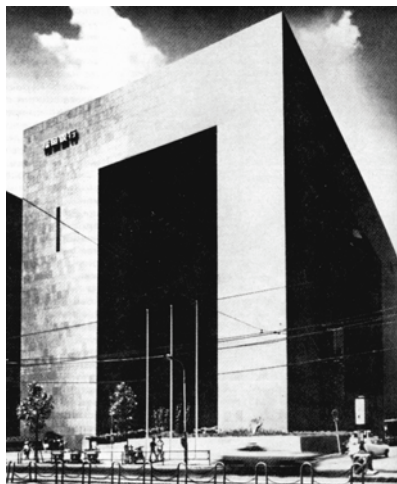
Курокава Кисё и «серое» пространство

Раскрывая представления о красоте в культуре Японии, К. Курукава создает собственную философию архитектуры, предьявляя 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» Курукава понимает промежуточное пространство, которое нельзя отнести ни к внешнему, ни к внутреннему, оно является срединным элементом, вбирающим в себя качества двух первых.

Своим творчеством архитектор также демонстрирует возможности серого цвета, в основном отказываясь от ярких красок в пользу более сдержанных серых оттенков. Серый цвет предьявляется в работах мастера, как 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.

В здании банка в Фукуоке (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.

Не только функциональное соответствие, но и содержательные характеристики связывают *энгава* традиционного дома и «серую зону» банка. Как



энгава помогает избежать воздействия внешнего мира и замкнутости жилого помещения, так и «серая зона», созданная Курукава, позволяет посетителям «уйти» от беспорядка шумной улицы и сухости деловой атмосферы банка.

Национальный этнологический музей (1977 г.) представляет собой группу музейных помещений, образованных из крытых галерей, идущих по периметру квадрата, с внутренним двором, объединенных 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 Курукава, – 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»¹¹. 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 (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.

Здание, предназначенное для размещения музея, способно расширить свои содержательные функции и играет также



¹¹ Цит. по: Contemporary Japanese architecture. N. Y., 1985, p. 224-226.

мемориальную роль. Проект сооружения предполагает раскрытие центральной части здания на памятник погибшим от взрыва в Хиросиме. Так главная смысловая нагрузка ложится именно на центральный объем, который становится и архитектурной и символической доминантой. Гигантский несомкнутый круг выставочных залов поднят на колоннах, создавая огромное серое пространство. Это впечатление усиливается благодаря серому цвету всего объема здания. Важнейшая центральная часть здания, на которой и делается акцент, своей архитектурной формой «затягивает» посетителя внутрь, в пустое затененное музейное пространство.

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 Андо Тадао

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

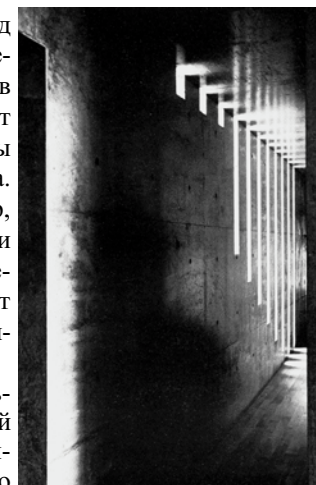
Андо. Находя каждый раз новые пути естественного попадания света в сооружение, архитектор позволяет ему «жить» под воздействием постоянно меняющегося естественного света.

Наибольший эффект от влияния дневного освещения на художественный образ произведения, проявился в Церкви света (1989 г.), построенной в тихой жилой области Осака. Расположение церкви было точно определено относительно существующих зданий, чтобы максимально использовать солнечный свет. Интерьер небольшого культового сооружения состоит исключительно из пространства и света. Андо сумел предьявить духовную силу света, используя для всей постройки только необработанный



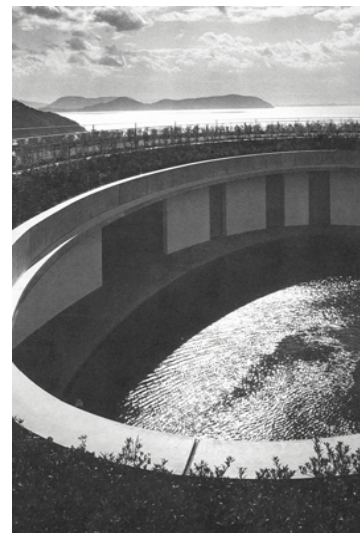
бетон. В церкви, кроме скромной лампы перед кафедрой проповедника и трех скромных светильников на стене, нет других источников искусственного освещения. Интерьер освещает только дневной свет, попадающий через разрезы в «Стене святости», сделанные в форме креста. Рассеянный свет, заполняя пустой интерьер, создает приглушенную атмосферу тишины и спокойствия. Благодаря архитектурному решению церкви в ее пределах формируется «крест света», необходимый для полноценного восприятия сооружения целиком.

Дом Косино (1981 г.) 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. Два блока, 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 откры-



той лестницей, которые и рассматриваются архитектором как главные объекты, призванные воспринимать игру светотени.

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 гораздо превосходит их статичные возможности.



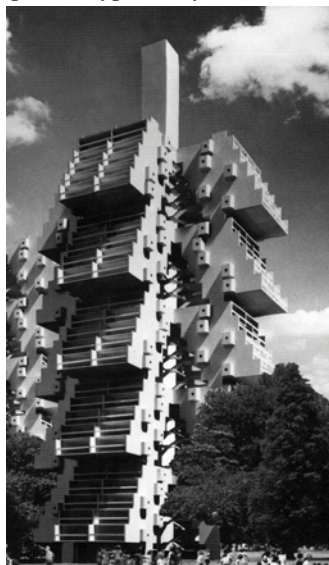
Комплекс зданий музея Современного искусства в Наосима с гостиницей (1992–1995 гг.) расположен на крутом склоне маленького острова во Внутреннем море. Все здания прекрасно вписаны в холмистый ландшафт, гармонизируя с ним ступенчатыми формами. Центральным художественным элементом комплекса является зал под открытым небом. Круглая открытая часть крыши, размещенной под наклоном над бассейном, предполагает в качестве источника освещения дневной свет. Прямые солнечные лучи, попадая внутрь здания, не могут сделать интерьер залитым солнечным светом, так как отражаясь в зеркальной глади воды, они возвращаются во вне. Игра света наполняет интерьер мягким освещением, что в традиционных домах достигалось с помощью *сёдзи*.

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 предьявляет 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 постройку Андо наиболее любопытно рассматривать именно через призму «свет-тень».

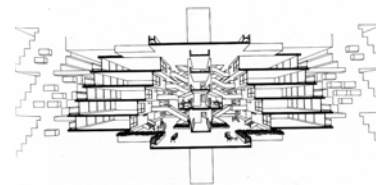
Кикутакэ Киёнори: пространственные связи

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 на 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 волен выбрать то «лицо», которое отвечает предьявляемым в данный момент требованиям. Другими словами, 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».



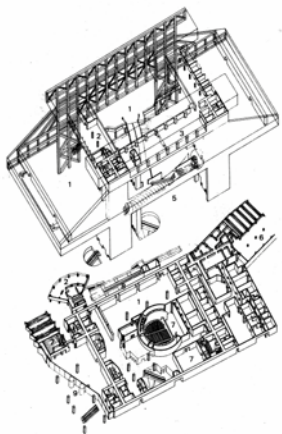
Глобальный проект домов в форме дерева (1966 г.) не был реализован в полном объеме. (На его основе в 1994 г. была построена гостиница Софитэл в Токио, чрезвычайно интересная по своим архитектурным находкам). Первоначальный же проект комплекса домов в форме дерева вобрал в себя основополагающие представления архитектора о необходимости пространственных связей, что и

будет реализовываться в его дальнейших постройках. Кикутакэ делал упор, прежде всего, на включение общественной составляющей в стиль жизни большого города, выступая против закрытости микромира каждой семьи и неумолимо возрастающей отчужденности. Для многоэтажных домов эта составляющая в настоящее время практически утеряна, ведь огромное количество изолированных квартир предполагает совершенно независимый образ жизни их обитателей.

Структура дома Кикутакэ позволяет квартире быть максимально раскрытой наружу, не нарушая при этом частного пространства, а лишь наделяя большим 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 даст возможность знакомым друг с другом людям собираться, общаться.

Музей Эдо-Токио (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 числу людей входить и выходить

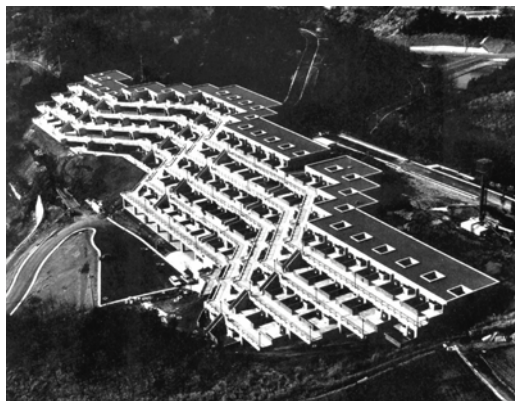




из него. Помещения музея имеют многочисленные связи друг с другом в различных конфигурациях. Это позволяет посетителям не идти всем в одном направлении, по строго заданной траектории движения, а выбрать свой путь, в зависимости от желания. Причем таких путей-маршрутов при осмотре музея может быть великое множество. От этого «выигрывают» как экскурсионные группы, которые не мешают друг другу, так и индивидуальные посетители. 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»¹².

Комплекс Пасадэна (1974 г.) имеет вид амфитеатра, вписанного в холмистый ландшафт местности около г. 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*.

Кикутакэ из пространственной «триады», безусловно, выделяет 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 сформировавшимися) 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.

Архитектура как образ Японии

Каждый из величайших архитекторов, о которых шла речь, в разное время был приглашен для участия в той или иной Всемирной выставке, которая проходила в Японии или (за редким исключением) в других странах. 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 также могут подтвердить найденные каждым из архитекторов смысловые и художественные приемы, которые встраиваются в общую концепцию понимания традиции и отношения к пространству каждого из мастеров.

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

Тангэ Кэндзо разрабатывал планировку Экспо' 70 (Осака, Япония), которая до сих пор считается особенно успешной и осязаемо заметной в истории мировой культуры второй половины XX в. 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 заменяться¹³. Создаваемые метаболические проекты, проекты мегаконструкций, стабильной и устойчивой предусматривают только основу (ствол вертикальных коммуникаций), на которую наращиваются легко заменяемые элементы (блоки-комнаты).

¹² Из выступления К. Кикутакэ 20 октября 2005 г. в Москве, в Центральном доме архитекторов.

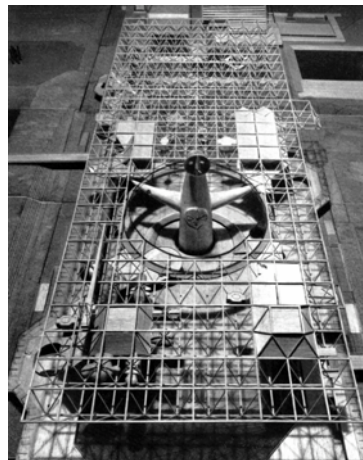
¹³ Теоретические основания этого направления всесторонне рассмотрены в работе *Локтева В. И.* Необрутализм и теория метаболизма. – Архитектура Запада, т. 1 – Мастера и течения, М., 1972.

Экспо' 70 Тангэ Кэндзо охарактеризовал как «фестиваль духовных достижений и идей»¹⁴. Непосредственным выражением этой концепции является главная площадь выставки – Фестивальная. 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, раскрывая ее тему «Прогресс и гармония для человечества».

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 Тангэ Кэндзо, – развернуть пространственную гармонию и создать порядок, не мешающий разнообразию. Для этого необходимо было создать некий объединяющий элемент, обеспечить физическую непрерывность огромной территории города¹⁵.

Фестивальная площадь предлагает решение важнейших проблем крупного города: размещение большого скопления народа в центре, регулирование потока толпы и осуществление контроля, а также 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 разноразмерного 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 Тангэ Кэндзо, центральное коммуникационное ядро выставки – Башня Солнца (скульптор Окамото Таро). 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.



¹⁴ Тангэ Кэндзо. Архитектура Японии. Традиция и современность. М., 1975, с. 152.

¹⁵ Там же.

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) ее авторитет стал, по сути, непрекращаемым.

Курокава Кисё отвечал за организацию блока G (одного из блоков, на которые была разделена выставочная территория) на Экспо' 85, прошедшей в Цукуба. Так как блок G в плане узкий и длинный, то решен он был архитектором в виде улицы, проходящей по его оси. Вдоль нее должны были расположиться павильоны. Одна сторона была отведена для сооружения выставочной архитектуры стран-участниц, павильоны которых пестрели яркими красками и предьявляли разнообразие форм, восходящих к их национальным традициям. На противоположной стороне Курокава предполагал разместить японские павильоны. Чтобы «обыграть» эту 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 иностранных павильоны, боровшиеся между собой за наиболее эффектные цветовые решения, «смотрели» черно-белые павильоны Японии, что в массовом сознании посетителей могло ассоциироваться с серостью (как бесцветностью и неприглядностью). Но этот контраст Курокава сумел повернуть в сторону Японии. При отсутствии цвета, она была безукоризненна с точки зрения эстетики и своим обликом демонстрировала каноны красоты, типичные для жилых домов Японии. Павильоны Курокава в наибольшей степени (среди всех японских блоков на выставке) передавали национальный характер выставочной архитектуры, наследуя традиции стиля *сукья*¹⁶. Согласно ему интерьеры павильонов были выдержаны в духе изящной простоты и сдержанности. Они соединяли в себе пустое серое пространство, лишённое каких-либо украшений с рамочной структурой стен, в которую были вставлены белые панели, напоминающие традиционные *сёдзи* и *фусума*. В сумерках эти павильоны снаружи воспринимались как серое пространство, но изнутри

¹⁶ Стиль *сукья* характеризует архитектуру чайных павильонов, позднее оказавших влияние на архитектуру чайных дворцов. Ему свойственна изысканная простота и нарочитое внимание к природной красоте материала – дерева, камня.

стены-панели подсвечивались, так создавался теплый интерьер, благодаря эффекту обтягивающей сѐдзи бумаги, которая пропускает в традиционный дом приглушенный свет.

Андо Тадао проектировал павильон Японии Экспо' 92 (Севилья, Испания) как одно из самых крупных деревянных сооружений на планете, высотой 25 м, шириной 60 м и глубиной 40 м. Андо разбил его на четыре яруса, два из которых занимало подземное пространство, третий же расположен на уровне земли. Посети-

тели вначале по высокой лестнице могли попасть только на четвертый уровень, который занимала открытая в центре галерея. Большая лестница (длиной 11 м), вся залитая светом, по замыслу автора, создавала ощутимо заметный переход к внушительному по своим объемам внутреннему пространству верхнего яруса, окутанному полутьмой. Только ее небольшая часть отдана посетителям, все остальное – огромное пустое пространство, призванное выполнять символическую функцию. Сам архитектор задумывал эту лестницу как мост, переносящий посетителей в мир мечты¹⁷.

Здесь можно обратить внимание и еще на одну находку архитектора. В различных культурах существует представление о лестнице как о соединительной форме, иногда она даже рассматривается как символ соединения, а в случае выставок и объединения. Однако при этом акцент, безусловно, делается на том, *что* соединяется, а не *чем*. И только в архитектуре Японии можно найти примеры развертывания «этого узла соединения». В данном случае Андо Тадао превращает его в путь, который несет главную смысловую нагрузку и объединяет в себе и «что» и «чем».

Кикутакэ Киёнори разрабатывал планировку Экспо' 2005 (Нагоя, Япония), делая основной акцент на проблемах коммуникации городского пространства выставки. Учитывая трудности ландшафта территории (естественные водоемы, лесная зона, перепады высоты на территории выставки), архитектор пошел на градостроительный эксперимент, которым стало Глобальное кольцо. Глобальное кольцо, которое, скорее, представляет собой петлю, стало главным градообразующим элементом выставки. Кольцо имело протяженность 2,6 км и охватывало собой все районы выставки. Его характеристики довольно внушительны. Это – покрытая деревом пешеходная дорога, возвышающаяся над землей на высоте 7,5 м. 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 была специально обработана для понижения светоотражения, что особенно актуально в летние месяцы (на которые, в основном, и приходилась Всемирная выставка). Кроме того, удачно рассчитан и угол наклона дороги, который не выходил за пределы соотношения 1 : 20. Такой мизерный перепад высоты делал 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.

Такой эксперимент дал возможность, во-первых, оставить в неизменном состоянии очертания поверхности земли и не предпринимать масштабных и долгосрочных работ по их исправлению. Оставленный нетронутым ландшафт иллюстрировал собой тему Экспо «Мудрость природы». Во-вторых, проложенные высоко над уровнем земли пешеходные дороги, ограничивая свободу в направлениях передвижения, могли успешно регулировать потоки людей, направляя их к местам встречи: национальным павильонам, развлекательным мероприятиям, торговым точкам. Так осуществилась первая попытка в истории Всемирных выставок создать поднятые над уровнем земли пути транспортного и пешеходного сообщения.

У каждого архитектора складывается свое понимание пространства, которое можно проследить, посетив его сооружения. Пространственные характеристики архитектуры Японии производят впечатление на зрителей богатством создаваемых образов и естественной простотой их воплощения. Огромный успех японского зодчества, возможно, объясняется еще и тем, что архитекторы не только сохраняют верность основополагающим пространственным категориям своей культуры, но ведут свое пространственное мышление от концепции традиционного жилого дома. Результатом стало философское осмысление пространства, а также его содержательные характеристики, учитывающие, кроме гармонии с природой, также и гармоничное существование в это пространство человека.



¹⁷ The Japan Architect. 1992, № 3, p. 110.