

Русский авангард 1920-х годов и японский метаболизм 1960-х годов близки в идеях и ведущих концепциях формообразования: единство формы и содержания архитектурного сооружения, формы здания и его функционального назначения, урегулирование взаимоотношений архитектурного сооружения с городом и природой. Японские архитекторы развили на практике идеи русского авангарда. Новаторские поиски русского авангарда и японского метаболизма оказали и оказывают влияние на мировое архитектурное сообщество.
 Ключевые слова: архитектура русского авангарда; японский метаболизм; формообразование в архитектуре; архитектура XX века /

Russian avant-garde of the 1920-ies and Japanese metabolism of the 1960-ies are close to each other in their fundamental ideas and major concepts of morphogenesis: the removal of the distinction between form and content, architectural structures, combining forms of the building and its functional purpose, the relations of the architectural structures with the city and nature. Japanese architects not only studied the Russian avant-garde and were fond of its ideas, but also developed them, bringing to life what existed only in the projects and sometimes seemed unrealizable utopia. It is because of innovative research and experiments that make up the essence of architectural creativity and the Russian avant-garde, and Japanese metabolism, they have had, and still have a great influence on the world professional architectural community.
 Keywords: architecture of Russian avant-garde; Japanese metabolism; shaping in architecture; architecture of the XX century.

Архитектура русского авангарда и японского метаболизма: параллели форм и смыслов¹

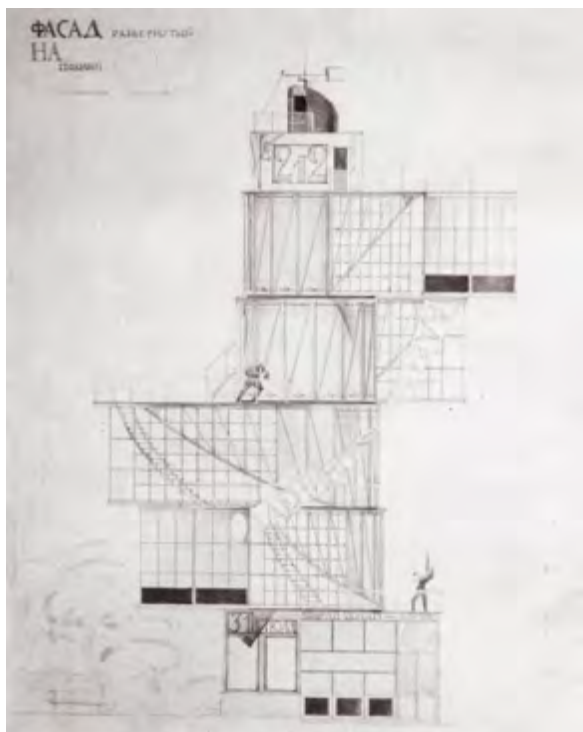
текст
Нина Коновалова /
 text
Nina Konovalova

Открывшись миру в середине XIX века, Япония и сама начала с любопытством и энтузиазмом интересоваться культурой других стран. В эпоху Тайсё (1912–1925) в Японии появились первые модернистские движения. Их представители начали активно впитывать, в том числе, и русскую культуру во всем ее многообразии, от литературы до изящных искусств. Художники-модернисты Японии ездят в Россию, европейские страны, встречаются с западноевропейскими и русскими авангардистами, обмениваются опытом. Некоторые из японских архитекторов, будучи лично знакомы с ведущими мастерами-авангардистами, поддерживали с ними тесную связь. Масштабы этого явления были не столько большими, сколько чрезвычайно существенными для знакомства

японцев с художественным и архитектурным авангардом. Интересный факт: в 20-е годы прошлого столетия японские архитекторы предпочитали добираться в Европу не по морю, а поездом через Сибирь с одной лишь целью – посетить Россию и посмотреть на сооружения, возводимые в стиле конструктивизма.

В 1920 г. идеолог футуризма, один из лидеров архитектурно-художественного авангарда Давид Бурлюк уезжает из России в Японию. За два года, проведенных в этой стране, он вел достаточно активную выставочную деятельность, тесно общался с японскими художниками и оказал огромное влияние на художественные круги Японии. Д. Бурлюк был первым художником, который показал японскому зрителю произведения современных

1. Исследование выполнено на средства Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках плана фундаментальных научных исследований Министра России и РААСН, тема 1.6.3 «Основные направления развития современной мировой архитектуры» / The research was financed by means of the State Program of the Russian Federation “Development of Science and Technologies” for 2013-2020 within the framework of the Plan of Fundamental Scientific Research of the Ministry of Construction of Russia and the RAACS, the theme 1.6.3 “Basic directions of the development of contemporary world architecture”



> Рис. 1. Проект здания московского отделения газеты «Ленинградская правда». Арх. К. Мельников. 1924. Здание токийского филиала прессы и радиоконпании «Сидзуока». Арх. К. Тангэ. 1966–1967



Architecture of Russian Avant-Garde and Japanese Metabolism: Parallels of Forms and Meanings¹

европейских течений. В 1923 г. в Японию переезжает Варвара Бубнова, которая проживет там до 1958 г. и познакомит представителей художественной культуры Японии с работами К. Малевича, В. Татлина, Л. Поповой, А. Родченко. В Японию из России привозят и профессиональную литературу, написанную лидерами русского авангарда.

Исследования японских теоретиков архитектуры показывают, что молодое поколение японских художников и архитекторов 20-х годов XX века с большим интересом осваивает достижения авангарда России и Запада – это была первая волна освоения идей авангарда. Вторая, значительно более мощная, хлынет несколько позже, в 60-е гг. XX века, в эпоху японского метаболизма, когда перед зодчими встали те же проблемы поиска социальной составляющей архитектуры, конструктивных возможностей здания и новых формообразующих приемов, что решались и отечественными мастерами авангарда.

Русский авангард 1920-х годов и японский метаболизм 1960-х годов близки между собой в своих основополагающих идеях и ведущих концепциях формообразования: снятие разграничения между формой и содержанием архитектурного сооружения, объединение формы здания и его функционального назначения, урегулирование взаимоотношений архитектурного сооружения с городом и природой. Именно новаторские поиски и эксперименты, составляющие сущность архитектурного творчества и русского авангарда, и японского метаболизма, оказали и по сей день оказывают большое влияние на мировое профессиональное архитектурное сообщество.

Важнейшие аспекты формотворчества, на которых акцентировали внимание ведущие мастера русского авангарда 1920-х годов и японского метаболизма 1960-х годов сводятся примерно к следующему: связь формы и назначения здания, система и структура, универсальный каркас здания и возможность его развития, решение пространственной композиции как взаимодействие архитектурных объектов. Рассмотрим их на конкретных примерах.

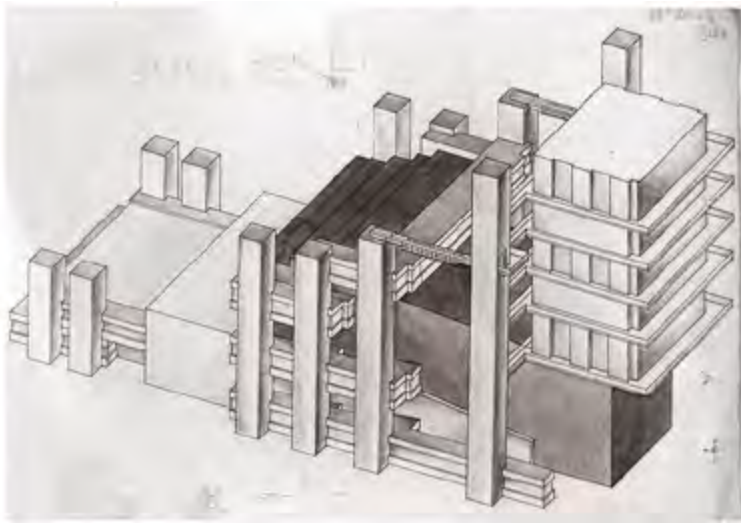
Связь формы и назначения здания. Раскрытие назначения через форму. Изначально сходны объективные предпосылки для создания проекта здания московского

отделения газеты «Ленинградская правда» К. Мельникова (1924) и здания токийского филиала прессы и радио компании «Сидзуока» К. Тангэ (1966–1967) (рис. 1): теснота участков в том и другом случае. Это условие диктовало развитие архитектурных сооружений по вертикали, что явно удовлетворяло еще и рекламным требованиям, усиливая их эффективность. Единое назначение построек выразилось в обоих случаях сходным образом: расходящиеся от «ствола» здания в разные стороны помещения можно рассматривать как аллгорию средств массовой информации, проникающей сквозь пространство и время и распространяющей свое влияние на значительные территории. Застекленность выступающих частей зданий выражает «открытость» внешнему миру и способность моментально воспринимать и транслировать его изменения.

Важен и такой аспект формотворчества, как рациональная организация функционального пространства. В качестве примера интересно рассмотреть Клуб им. Русаикова в Москве (1927–1929, арх. К. Мельников) и Женский лицей в Оита (1963–1964, арх. А. Исодзаки) (рис. 2). В обоих проектах форма не является первичной, она становится результатом разработки внутренней организации пространства. Причем внутреннее пространство решается таким образом, что увеличивается полезная площадь здания. В здании Клуба им. Русаикова три вынесенных на консолях выступа позволили К. Мельникову создать балконы зрительного зала. Виртуозное решение внутреннего пространства и рациональное использование всего объема здания привело к тому, что его полезная площадь значительно превысила предусмотренную заданием (разумеется, при сохранении требуемого программой объема). Столь же виртуозную разработку внутреннего пространства можно увидеть у А. Исодзаки. Пространственное решение учебных корпусов Женского лицея в Оита, позволило разместить на верхних этажах лаборатории, сократив при этом площадь фундамента.

Система и структура. Показательными примерами отношения архитектора к системе и структуре здания являются проект Международного Красного стадиона в Москве (1926) М. Коржева и Центр прессы и радиокommunikаций в Кофу, переименованный в Центр информа-

¹ Рис. 2. Клуб им. Русаикова в Москве. Арх. К. Мельников. 1927–1929. Женский лицей в Оита. Арх. А. Исодзаки. 1963–1964



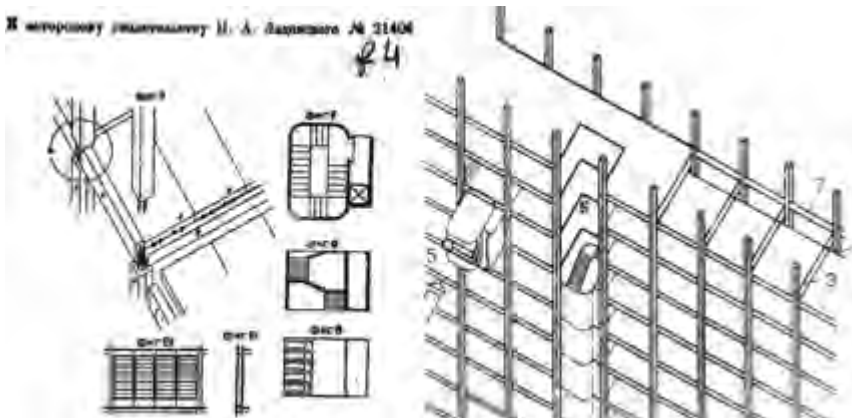
^ Рис. 3. Проект Международного Красного стадиона в Москве. Арх. М. Коржев. 1926. Центр информации в Кофу. Арх. К. Тангэ. 1964–1967

ции (префектура Яманаси) (1964–1967) К. Тангэ (рис. 3). В обоих сооружениях четко прослеживаются вертикальные и горизонтальные членения. Для дипломного проекта Международного Красного стадиона предьявление вертикального и горизонтального ритма было особой задачей, поставленной М. Коржеву руководителем мастерской Н. Ладовским. Проект соединил в себе ступенчато понижающиеся объемы и два параллельных ряда башен для размещения вертикальных коммуникаций (лифты и лестницы). Между собой башни соединены общими вестибюлями, расположенными у основания постройки, а к различным этажам и ярусам здания выходят коридорами или открытыми галереями.

Центр информации в Кофу должен был вместить в себя фирмы, работающие в области информации: типографию, газеты, радио- и телестудии. Тангэ сгруппировал помещения по функциям. Так были созданы группы помещений администрации, студий, рабочие цеха, которые фирмы распределили между собой. Типография с тяжелым оборудованием разместилась на первом этаже. Студиям были отведены верхние этажи без окон,

т. к. для них важна звукоизоляция и не требуется дневной свет. Административные помещения всех фирм заняли средние этажи, которые хорошо освещены через застекленные стены и опоясаны сплошными балконами. 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 открытым или закрытым объемом. Центр информации, кроме того, имеет еще одно несомненное достоинство: в здании зарезервировано свободное пространство для дальнейшего расширения. Следовательно, сооружение является примером трехмерной пространственной системы в одной постройке. Эта черта связывает архитектурный организм здания с природой изменяющегося города. Таким образом, форму здания можно изменить в соответствии с возникшими требованиями времени, и архитектура предстает уже не как неизменная форма (по определению Альберти), а как структура, способная к изменениям и модифика-

> v Рис. 4. Проект-изобретение. Арх. Н. Ладовский. 1930–1931. Павильон фирмы «Такара» на Экспо-70. Арх. К. Курокава





ции. Это позволяет сооружению в целом символически передавать образ современного города, предназначенного для коммуникации. Жизнь здания во времени – это одна из ключевых проблем, которую пытались решить архитекторы XX века.

«Жизнь» здания и его изменение во времени.

Универсальный каркас и возможность его развития. Необходимость в создании сооружений, которые бы не только учитывали социальные потребности, но могли бы чутко реагировать на их изменения, вызвала к жизни схожие пространственные структуры мастеров русского авангарда и японского метаболизма.

Конкурсный проект Н. Ладовского (1930–1931) и павильон фирмы «Такара» на Экспо-70 К. Курокава представляют собой сборные «этажерки», наполняемые жилыми элементами (рис. 4). Подобная конструкция имеет неограниченные возможности по увеличению или уменьшению частей здания. Так как все единицы структуры изготавливаются заранее, то все сооружение собирается в кратчайшие сроки. Павильон фирмы «Такара» был собран на участке Экспо-70 за одну неделю [1, с. 101–102]. Сборка представляла собой простые действия по подъему блока, его размещению и закреплению его задвижками. Идея неограниченной модификации сооружения (при необходимости) является основополагающей для метаболизма и вводит жизнь здания в жизнь города, позволяя сооружению не остаться достижением прошлого или мечтой будущего, а всегда быть современным.

Но этот принцип, который стал центральным для японского метаболизма 1960-х, Н. Ладовский предложил использовать еще на рубеже 20–30-х гг. И сформулировал он этот принципиально новый тип возведения жилья как «каркасное жилище, собираемое из заранее заготовленных стандартных элементов». Возведение такого здания предельно упрощено: на месте постройки возводится несущий нагрузку скелет, кабина в собранном виде вставляется с помощью кранов на свое место и включается во все виды сетей. Подобным способом (из законченных объемных жилых ячеек) Н. Ладовский предлагал монтировать жилые дома самого различного типа, от отдельного домика на двоих до небоскреба. Существенным аспектом при таком методе строитель-

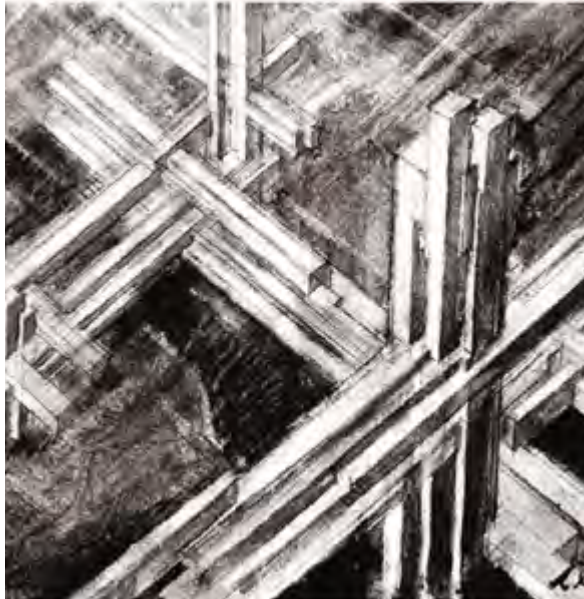
ства является возможность сделать также мобильной и лестничную клетку. У Ладовского лестничная клетка вместе с маршами вписана в форму, тождественную жилой ячейке, и состоит из звеньев, наращиваемых одно над другим. Это дает возможность легко распоряжаться планом, видоизменяя его при необходимости.

Решение пространственной композиции как взаимодействие объектов. Альтернатива концепции ансамбля. Яркими примерами сходного решения архитектурно-пространственной композиции являются конкурсный проект Останкинского коннозаводства в Москве (1922, арх. И. Голосов) и комплекс Центра университетских встреч в Хатиодзи (середина 1960-х., арх. Т. Ёсидзака) (рис. 5). Проекты представляют собой яркие динамические композиции. Группы наклонных крыш создают ощущение движения. Однако в динамике и ритмическом членении пространства видны различия, восходящие к культурным традициям каждой из стран. В проекте Голосова наклонные односкатные крыши выстраиваются в четкий ритмический рисунок. Домики Ёсидзаки имеют дугообразную форму крыш, которые в совокупности образуют мягкие линии волнового рисунка. Ритмическое сочетание одинаковых в каждом случае элементов выстраивает и общий пространственный рисунок. У Голосова видно тяготение к регулярному плану и правильным геометрическим построениям. Ёсидзака раскрывает основополагающие художественные традиции культуры Японии: асимметрия, живописное распределение архитектурно-пространственного рисунка, изогнутые линии.

Постоянно растущие темпы строительства и, как следствие, уплотнение пространства рождает идеи создания многоуровневых городов. В проектах Л. Хидекеля «Город будущего» (1927) и А. Исодзаки «Парящий город» (1960–1963) (рис. 6) видны истоки супрематических композиций К. Малевича. Оба архитектора понимали, что работают над созданием архитектуры будущего и, возможно, будущего достаточно отдаленного. Приблизить его возможно только с помощью экспериментов – в науке, технике, в архитектурном формообразовании. Л. Хидекель при создании своего произведения пытается «проследить взаимосвязи объемов композиции, соотношение плотной массы и космической пустоты» [2, с. 65].

^ Рис. 5. Проект Останкинского коннозаводства в Москве. Арх. И. Голосов. 1922. Центр университетских встреч в Хатиодзи. Арх. Т. Ёсидзака. Середина 60-х

> Рис. 6. Проект «Город будущего» Арх. Л. Хидекель. 1927. Проект «Парящий город». Арх. А. Исодзаки. 1960–1963



В этих проектах можно проследить, как их создатели, заглядывая в будущее, поднимаются над сиюминутными проблемами и пытаются выразить свое отношение к перспективе взаимоотношения земли, архитектуры и космоса.

Проект «Парящего города» А. Исодзаки особо выделяется среди других его работ, посвященных городам второго уровня, своей художественно-пространственной композицией. Идея проекта заключается в том, что комплексы зданий распространяются по горизонтали над землей наподобие ветвей дерева. При создании своих работ архитекторы демонстрируют схожесть не только конечной цели (обретение дополнительного пространства), но и своего отношения к взаимодействию архитектуры с окружающей средой, эволюции экологической архитектуры. Это отношение предельно точно в своих записях сформулировал Хидекель, который был убежден, что архитектура будущего должна основываться на собственных законах, «не разрушающих естественную среду, а вступающих в благотворное пространственное взаимодействие с окружающей природой» [3, с. 534].

Не менее актуальной для архитекторов стала проблема создания подвижной архитектуры и формирования мобильных городов. Проекты Летящего города Г. Крутикова (1928) и города на воде К. Кикутакэ (1963) (рис. 7) сближает то, что архитекторы подходят к ее разработке с позиций взаимоотношения зданий и природы. Стремление освободить значительные территории земли (для создания благоприятных условий для человека) в первом случае и решить проблему перенаселения городов при невозможности их роста – во втором вынуж-



> Рис. 7. Проект «Летающий город». Арх. Г. Крутиков. 1928. Проект «Город на воде» Арх. К. Кикутакэ. 1963





< Рис. 8. Проект небоскребов для Москвы. Арх. Эль Лисицкий. 1923–1925. Музей искусства Китаюсю. Арх. А. Исодзаки. 1972–1974

дили архитекторов искать новые способы организации городского пространства и размещения города будущего. Для Крутикова альтернативой современному мегаполису стал парящий над землей город. Кикутакэ счел перспективным осваивать водные просторы (которые занимают $\frac{2}{3}$ поверхности Земли и являются основным препятствием роста городов Японии). Общей идеей в обоих проектах также явилась многоярусная система сот для размещения подвижных жилых ячеек.

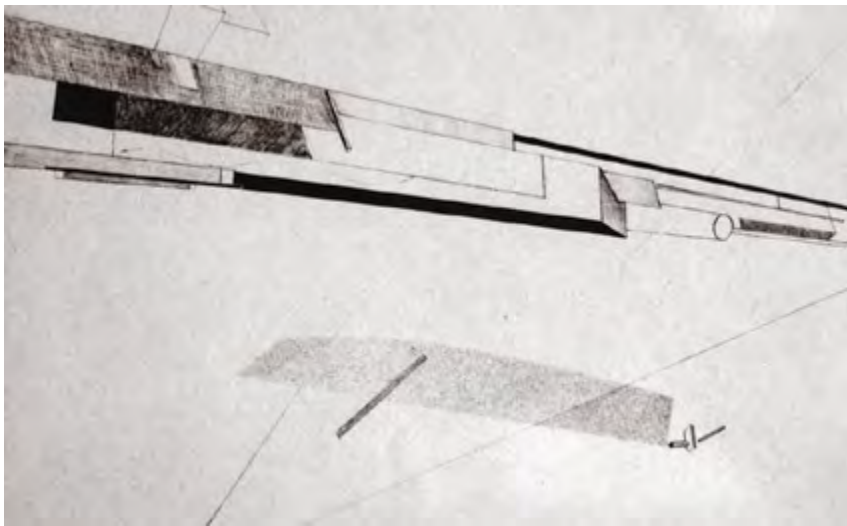
Проекты архитекторов опережали свое время и были ориентированы на будущее. В 20–30-е годы XX века многие русские мастера создавали проекты архитектуры, которая была рассчитана на размещение во внеземном пространстве. Японцы в данном случае предстают если не более прагматичными, то уж точно работающими на самую ближайшую перспективу. Исследования в области «плавающих» городов Кикутакэ начал еще в 1958 году, создав к настоящему времени уже около двух десятков проектов городов на воде. Под руководством Кикутакэ было проведено несколько экспериментов, проверяющих возможность строительства подобных городов на мелководье и на поверхности морей с большими глубинами (что было им продемонстрировано, в том числе, и на Экспо-75).

Идеи выдающихся архитекторов русского авангарда, нашедшие свое выражение преимущественно в проектах, имеют сходство (не только содержательное, но и внешнее) с постройками крупнейших современных японских архитекторов. Как ни странно, именно архитектура Японии, при всей ее несовместимости с русской, оказалась настолько близка ее самому яркому периоду – русскому авангарду, что некоторые японские постройки можно рассматривать как «живой» источник для раскрытия в зримой форме основных концепций русских авангардистов. Для сопоставления следует остановиться на нескольких видах функциональных и концептуальных характеристик архитектурных произведений и принципах формирования городской среды.

Вертикальное измерение архитектуры. Для определенного контекста, в расчете на определенное воздействие были спроектированы небоскребы для Москвы Эль Лисицкого (1923–1925) и музей искусства Китаюсю

А. Исодзаки (1972–1974) (рис. 8). Дефицит строительной площади и желание максимально сохранить окружающую природу диктовали необходимость создания высотной доминанты-ориентира. В обоих случаях архитекторы большое внимание уделяли контрасту формы спроектированного сооружения и силуэту уже существующей застройки. Лисицкий предложил поставить восемь однотипных небоскребов на пересечении бульварного кольца с важнейшими радиальными улицами. Небоскребы должны были представлять собой вытянутые по горизонтали 2–3-этажные корпуса. На вертикальных опорах предполагалось разместить лифты и лестницы. Эль Лисицкий писал: «Нам свойственной двигаться горизонтально, а не вертикально. Поэтому, если для горизонтальной планировки на земле в данном участке нет места, мы поднимаем требуемую полезную площадь на стойки, и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром улицы и горизонтальным коридором сооружения. Цель: максимум полезной площади при минимальной подпоре» [4, с. 213–215]. Концепция оказалась близка японскому пониманию гармонии. Музей искусства, расположенный в центральной части города Китаюсю, получил форму пары труб квадратного сечения. Трубы нависают над холмом, позволяя максимально сохранить окружающую природу и холмистый рельеф. Практически все служебные музейные помещения расположились под землей, в трубах же размещаются главные выставочные залы. Таким образом, посетители находятся в комфортных условиях наземных залов, разворачивающих выставочное пространство по горизонтали.

Небоскребы Лисицкого должны были выполнять функцию ориентиров для жителей города. По замыслу архитектора, они должны быть обращены в сторону центра своими одинаковыми фасадами. Силуэт видимого в перспективе здания позволил бы ориентироваться в городе. Для усиления эффекта ориентира Лисицкий предполагал даже ввести цвет для отметки каждого небоскреба. Музей искусств Китаюсю из-за своего удачного расположения на вершине холма виден с различных точек города. Чтобы максимально использовать это преимущество, Исодзаки разработал форму здания как отличительный знак, ориентир для города.



< v Рис. 9. Проун. Арх. Эль Лисицкий. «К-музей». Арх. М. Сей Ватанабэ. 1994–1996



Ряд экспериментов с формообразованием привел к появлению сооружений-знаков. Эль Лисицкий рассматривал супрематическую живопись проунов (проектов утверждения нового) как «пересадочную станцию на пути от живописи к архитектуре» [4, с. 213]. «Вращая проун, мы ввинчиваем себя в пространство» [5, с. 32]. Концепцию многих из своих проунов он позднее использовал при разработке конкретных архитектурных проектов. Реализованным в архитектуре супрематическим наброском предстает концепция «К-музея» архитектора М. Сэй Ватанабэ (1994–1996) (рис. 9). Их объединяет поиск новых возможностей языка архитектуры и стремление «вывести» произведение на уровень емкой наполненности знака. Авторы старались сконцентрировать в проекте знак города, выявляя все присущие ему качества. Ватанабэ ставил перед собой задачу сделать свое сооружение непосредственной «моделью города» [6, с. 20], делая упор на качественной городской жизни. Этому способствовали объективные причины. Для размещения музея был выбран большой участок, проходивший по береговой линии Токийского залива. Участок оказался свободным в связи с переносом Международной выставки 1990 года из Токио в Осаку. К-музей должен был в знаковой форме отразить динамизм развития города и одну из его главных характеристик – разнообразие, при котором комбинация простых составляющих рождает сложное целое. И, наконец, взаимодействие многих различных элементов не должно нарушать фундаментальный принцип города – баланс как залог устойчивого развития. Очевидно сходство основополагающих принципов двух произведений: проуна Лисицкого и музея Сэй Ватанабэ. Те свойства, которыми должны были обладать проуны, чтобы представлять собой промежуточную ступень на пути от живописи к архитектуре, «выступая» в масштабе города (его функциональных и образных составляющих), реализовал в своем сооружении японский архитектор.

Простые формы, выбираемые архитекторами для своих построек, могут ярко и утонченно передать энергетику и наполненность пространства. Ясность и лаконичность силуэта открывала перед мастерами новые возможности языка архитектуры. Эксперимент архитектора К. Мельни-

кова с двумя цилиндрами стал одним из самых выдающихся в формообразовании, реализовавшись в собственном доме-мастерской архитектора (1927–1929). Два цилиндра, врезанные друг в друга, поставлены вертикально. В этой постройке Мельников «сумел в натуре проверить целый ряд сложных художественно-композиционных и конструктивных приемов, превратив свою квартиру в своеобразную экспериментальную площадку» [7, с. 36]. Эксперимент с двумя цилиндрами воплотил в своей известной постройке и А Исодзакэ (рис. 10). Его дом Яно в Кавасаки также состоит из двух цилиндров, только один стоит вертикально, а другой – горизонтально. Обе постройки сближает и акцент на окнах, который сделали архитекторы для создания яркого визуального эффекта. Посетители дома Мельникова отмечают, с какой полнотой ощущается в нем свободное пространство из-за частичной разбивки интерьера на два уровня и снятия межкомнатных перегородок [8, с. 199–200]. Для достижения эффекта увеличения пространства в доме Яно Исодзакэ предусмотрел полное отсутствие внутрикомнатных дверей (исключение составляла только ванная комната). Разнообразную смену пространственных впечатлений в этом строении также сложно угадать при взгляде на его внешний облик. Внешне дом выглядит очень просто, снаружи постройка «прочитывается» как полуторазэтажная, но сложная пространственная композиция развивается на пяти внутренних уровнях, соединенных лестницами. Тонкие бетонные плиты используются для стен и свода крыши, чтобы заключить внутреннее пространство, в то время как большие окна в гостиной устанавливают непрерывность с внешней стороны [9].

Архитектура и средовой контекст. Умение органично встраивать архитектурное сооружение в окружающую среду на протяжении истории было отличительной особенностью японских зодчих. Правда, под окружающей средой всегда понималась природа, гармония с которой для постройки имела решающее значение. В настоящее время городское строительство дает все меньше поводов говорить о единении с природой, но встраивание архитектурного сооружения в средовой контекст и по сей день остается ведущим принципом японских масте-



< Рис. 10. Дом-мастерская Арх. К. Мельников. 1927–1929. Дом Яно. Арх. А. Исодзаки. 1972–1975

ров. Двадцатый век потребовал уплотнения городской застройки, с которым и в XXI веке продолжают сталкиваться и японские, и русские архитекторы. Мастерство зодчего обязывало сделать архитектурное произведение не только сомасштабным окружающей застройке, но и передать ему образ и дух того микромира, в который он будет встроен. Проект Наркомтяжпрома в Москве А. и В. Весниных (1934) и Здание телекомпании Фудзи-ТВ К. Тангэ (1996) (рис. 11) своей протяженностью и масштабом должны соответствовать, в первом случае, Красной площади, а во втором – одной из крупнейших магистралей Токио. Концепция обоих сооружений предполагала статусную постройку, создающую и подчеркивающую имидж ее владельцев. В обоих проектах просматривается общий принцип подхода к окружению. Ключевое значение для каждого из зданий имело отведение им эксклюзивного места под застройку. Для размещения здания Фудзи-ТВ был выбран искусственный остров Одайба, на котором находятся штаб-квартиры многих, в основном высокотехнологичных компаний. Высокий статус проектируемого здания Наркомтяжпрома был связан с ведущей ролью, которая отводилась тяжелой промышленности в СССР в годы первых пятилеток. Размещение этого сооружения в самом центре Москвы, в непосредственной близости от Кремля должно было соответствовать логике размещения других стратегически важных объектов. Вдоль Красной площади определили площадку в 4 га. Рассматриваемые сооружения сближает общий подход к архитектурной композиции: каждое из них представляет собой четкую ритмическую структуру, состоящую из вертикальных ритмов и переходов между ними. Высокое мощное основание было средством подчеркнуть массивность всего сооружения.

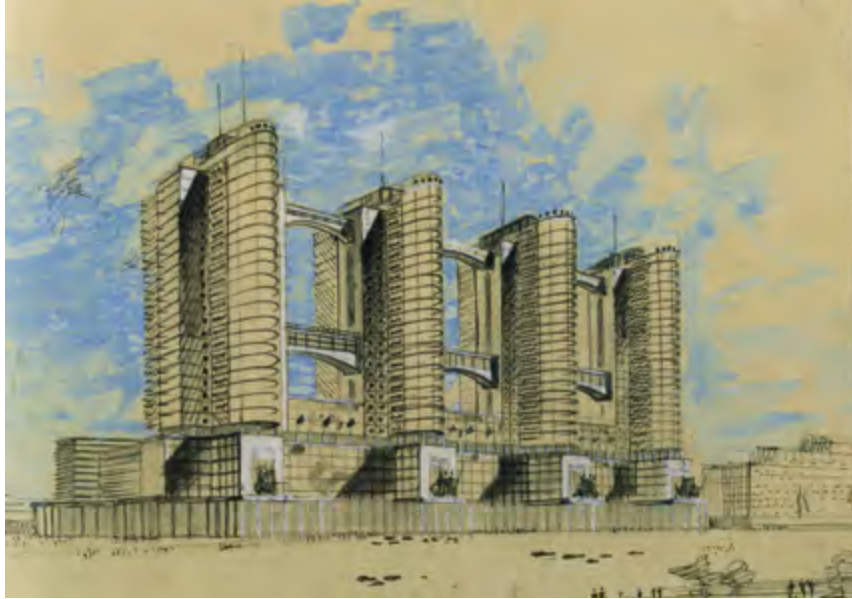
Согласно проекту, здание Наркомтяжпрома должно было представлять собой высотную конструкцию, состоящую из четырех 160-метровых башен, поставленных на внушительный стилобат, отвечающий Кремлевской стене. Башни предполагалось соединить между собой перекрытиями из стекла и бетона. Близким по замыслу выглядит и проект здания Фудзи-ТВ высотой 125 метров (25 этажей). Выше четвертого этажа постройка разделяется на две отдельные башни, соединенные между

собой сложной системой переходов. Наверху, зажатым среди балок, находится огромный, обшитый титановыми пластинами шар диаметром 32 метра. Общий силуэт постройки напоминает схематичное изображение сложной молекулярной структуры. Его исполнение продиктовано желанием Тангэ создать сооружение, подобное по своему строению клеточной ткани. Промежутки между структурными элементами предполагают, что здание, подобно живому организму, способно к самовосстановлению и обладает для этого всеми внутренними ресурсами.

В заключении необходимо подчеркнуть, что в истории архитектуры Японии можно обнаружить ту же ситуацию, которая складывается и в других видах искусства – толчок в развитии нередко происходит как реакция на мировые достижения в определенной области. Япония с глубокой древности чрезвычайно интересовалась всеми инновациями других культур. Приемы заимствования, выработанные Японией, уникальны и неповторимы. Эта исключительная японская переимчивость помогает, с одной стороны, выйти (хотя бы в собственном понимании) на мировой уровень, а с другой – привносит необходимую для дальнейшего развития подпитку.

Как внешнее, так и понятийное сходство проектов русского авангарда и построек (проектов) японских архитекторов позволяет утверждать, что, вырабатывая новые приемы формотворчества, архитекторы доходили до самой высшей степени, до канона формы. Но встраивая идеи русского авангарда в собственную логику развития современной архитектуры своей страны, японские архитекторы демонстрируют уникальную способность, ставшую визитной карточкой культуры – способность не присвоения, а усвоения (т. е. стремления полностью вжиться в дух заимствованной новации). Поэтому прекрасно прослеживается развитие идей мастеров русского авангарда, воплощение в жизнь того, что существовало только в проектах и порой казалось нереализованной утопией.

Архитекторы Японии считают обращение к русскому авангарду в настоящее время особенно актуальным и для России, что демонстрируют своими проектами и предложениями. Например, созданная Такэширо Нагакута концепция башни Татлина для Санкт-Петербурга.



^ в Рис. 11. Проект здания Наркомтяжпрома в Москве.
Арх. А. и В. Веснины. 1934. Здание телекомпании Фудзи-ТВ.
Арх. К. Тангэ. 1996



А. Исодзакэ считает русский авангард той художественной концепцией и архитектурной теорией, которая не вывела Россию в число мировых лидеров в области архитектуры, но не утратила и до сегодняшнего дня своей актуальности. Именно на авангардные эксперименты с формообразованием он ориентировался, создавая конкурсный проект для Мариинского театра и рассматривая его как архитектурный символ новой России: «Все художественные поиски того времени роднит призыв к деконструкции устоявшихся форм, вычленению их первоэлементов и, наконец, к их соединению в новом пространственно-временном континууме. Этот подход предвосхитил тенденции дизайна наших дней, особенно в сфере зрелищных сооружений. Метод «реструктуризации базовых элементов» оптимален для Мариинского театра, поскольку даст новые возможности эстетического воздействия на зрителя и обеспечит слаженную работу всего архитектурного организма» [10, с. 92]. В отечественной архитектурной критике проект Исодзакэ получил название «иероглифа русского конструктивизма».

Японские архитекторы считают русский авангард самым ярким и плодотворным периодом в архитектуре России. Их интерес к авангарду проявил себя еще в 1920–1930-е годы, но в это время влияние русского авангарда на архитектуру Японии носило исключительно фрагментарный характер, т. к. архитектурное сообщество было

ориентировано на другие идеи и задачи. Лишь отдельные архитекторы (такие, как Томоёси Мураяма, Бундзо Ямагути), увлеченные русским авангардом, опирались на него при создании своих работ. В полной мере смелые эксперименты с формообразованием, которые проводили русские авангардисты, нашли отклик в самую яркую архитектурную эпоху Японии – эпоху метаболизма (1960-е – начало 1970-х годов), когда целенаправленный интерес к русскому авангарду значительно укрепился и стал оказывать несомненное методологическое влияние на архитектурное творчество японских мастеров. Необходимо отметить, что японские архитекторы не только изучали русский авангард и увлекались его идеями, но и развили их, воплотив в жизнь то, что существовало только в проектах и порой казалось нереализуемой утопией.

Не вызывает сомнений, что архитектор вкладывает в свое произведение профессиональное мастерство, идеи, смыслы, понятия, а также традиции своей культуры. Но если говорить о вершине мастерства, профессионалы-архитекторы находят не просто точки соприкосновения, а общий профессиональный язык даже в случаях, когда речь идет об архитектуре настолько непохожих друг на друга стран, как Россия и Япония. XX столетие поставило архитекторов в такие условия, что ведущие мастера должны были искать абсолютно новые, подчас совершенно неожиданные решения уже возникших и еще только намечающихся проблем. Начало восприятия архитектуры как поиска, эксперимента (имеющего и инженерные, и социальные корни) положили русские авангардисты. Японские мастера, начавшие проявлять профессиональный интерес к русской авангардной архитектуре уже с момента ее возникновения, являют пример максимально последовательной реализации ее идей: с эпохи метаболизма и по настоящее время.

Литература

1. Kurukawa K. Metabolism in architecture. – London, 1977.
2. L'ARCA, № 27, 1989.
3. Цит. по: Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда. Т. 1. – Москва, 1996
4. Цит. по: Хан-Магомедов, С. О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда. – Москва, 2004
5. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. – Москва, 2004. – Т. 4
6. Makoto Sei Watanabe. Conceiving the City. Bergamo, 1998
7. Хан-Магомедов, С. О. Кривоарбатский переулок, 10. – Москва, 1984
8. Из отзывов о посещении дома К. С. Мельникова. Константин Степанович Мельников. – Москва, 1985
9. Arata Isozaki: Architecture 1960–1990. p. 118
10. Из интервью с А. Исодзакэ/Международный Архитектурный конкурс «Мариинский II»/Зодчий, 21 век. – Санкт-Петербург. – 2003. – № 3

References

- Arata Isozaki: Architecture 1960-1990. (n.d.).
 Iz interv'iu s A. Isodzaki [From the interview with A. Isozaki]. (2003). Mezhdunarodnyi Arkhitekturnyi konkurs "Mariinskii II". Zodchii, 21 vek, 3. SPb.
 Iz otzyvov o poseshchenii doma K.S. Mel'nikova [From remarks after visiting K. S. Melnikov's House]. (1985). In Konstantin Stepanovich Mel'nikov. Moscow.
 Kantsedikas, A.S. (2004). El' Lisitskii. Fil'm zhizni. 1890-1941. Vol.4. Moscow.
 Khan-Magomedov, S.O. (1984). Krivoarbat'skii pereulok, 10. Moscow.
 Khan-Magomedov, S.O. (1996). Arkhitektura sovetskogo avangarda [Architecture of the Soviet avant-garde]. Vol.1. Moscow.
 Khan-Magomedov, S.O. (2004). Sto shedevrov sovetskogo arkhitekturnogo avangarda [One hundred masterpieces of the Soviet architectural avant-garde]. Moscow.
 Kurukawa, K. (1977). Metabolism in architecture. London.
 L'ARCA (1989), 27.
 Watanabe, Makoto Sei. (1998). Conceiving the City. Bergamo.