

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

БУСЬКО РОМАН ВОЛОДИМИРОВИЧ

**ПРИНЦИПИ ТА КОНЦЕПТИ ТРАДИЦІЙНОЇ ТА СУЧАСНОЇ
АРХІТЕКТУРИ ЯПОНІЇ**

Спеціальність: 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:
_____ Кохан Н.М.
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

«__» _____ 20__ року
Виконавець:
Бусько Р.В.
«__» _____ 20__ року

СУМИ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Основні типи і принципи створення архітектури в Японії до XIX століття	6
1.1. Принципи будови архітектурних споруд стародавньої Японії.	Error!
Bookmark not defined.	
1.2. Формування традиційного японського житла та трансформація стилів (на прикладі імператорських палаців)	11
1.3. Особливості розвитку культових споруд Японії.	20
Висновки до першого розділу.....	27
РОЗДІЛ 2. Філософські концепти у сучасній архітектурі Японії.....	30
2.1. Японське розуміння простору та його відображення в архітектурі	30
2.2. Концепти ландшафтного простору	43
2.3 Дослідження характерних особливостей японської архітектури в порівнянні з українською	53
Висновки до другого розділу	59
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65

ВСТУП

Архітектурна творчість – особлива форма осягнення дійсності. Вона одночасно є продуктом дійсності і змінює її, створюючи речовий об'єкт певного призначення. Внаслідок цього художня форма такого об'єкта двоїста: вона служить і відображенню реальності, і збагачує її.

Архітектурні споруди дають уявлення про соціальний лад і культуру народу в різні часи історії. Еволюція житла з найдавніших часів і аж до наших днів надає повну картину побуту, укладу сім'ї, суспільні відносини. Твори архітектури матеріальні, мають певну практичну цінність й утилітарне призначення, на них поширюється естетичне ставлення людини та є відповідність форми її змісту. Значні архітектурні пам'ятки є результатом довгого процесу вдосконалення та відбору найбільш характерних рис дійсності. Архітектура завжди вважалася зоровим втіленням всіх змін суспільства. Багато дослідників називають архітектуру філософією в камені: за допомогою зодчества можна висловити ідеї та теорії про суспільство і світ, а також змінити цей самий світ.

Для людини мистецтво архітектури ніколи не втрачало своєї актуальності, воно створює вигляд міст, в яких живуть люди, будинки, де вони мешкають – це «атмосфера» життя. Архітектори розуміють своє завдання і усвідомлюють масштаби своїх можливостей. В їх силах змінити на краще не тільки місце, де живе людина, але й її образ існування (життя) в цьому місці. Ми можемо переймати успішні ідеї в інших народів і культур, пристосовуючи їх для себе. Накопичений досвід минулих поколінь дозволить вирішити питання, що виникають в даний час.

Наукове осмислення чужого досвіду, облік досягнень японської архітектури представляються необхідними для світової культури в цілому, тим більше що багато пам'яток японського мистецтва мають дійсно світове значення. Виявлення сутнісних ознак архітектури Японії дозволить проводити типологічні зіставлення.

Сучасна архітектура вражає глядача нестандартністю своїх форм. Масовій недосвідченій людині буває важко зрозуміти сучасну архітектуру, культурну цінність її гротескних форм, незвичайний дизайн. Щоб ввести в архітектуру звичне значення і пом'якшити сприйняття нових будівель, які володіють незвичним футуристичним дизайном, заснованому на використанні сучасних матеріалів і новітніх технологій, архітектори використовують традиційні прийоми будівництва і впроваджують в свої споруди звичні смисли і знаки.

Оскільки сучасна японська архітектура мало вивчена у вітчизняній науці, то дане дослідження буде вельми актуальним. За японською архітектурою, як традиційною, так і сучасною в українській науці мало робіт через складність вивчення японської мови і відмінного від європейського світогляду. У даній роботі ми спробуємо висвітлити культурну і філософську складові японської архітектури, традиції будівництва будівель в Японії, провести порівняння рис японського та Європейського зодчества.

Мета: Дослідити та висвітлити особливості традиційної та сучасної японської архітектури.

Відповідно до мети були визначені наступні **завдання:**

1. Проаналізувати наукову літературу з теми дослідження;
2. Простежити особливості різноманітних типів традиційних японських будівель;
3. Розглянути основні концепти традиційної та сучасної японської архітектури – їх відображення в архітектурних рішеннях та філософську основу;
4. Проаналізувати спільні та відмінні риси в японській та українській народній архітектурі.

Об'єкт: архітектура Японії.

Предмет: відображення концептів у японській архітектурі.

Для розв'язання поставлених завдань нами були використані такі **методи дослідження:** теоретико-критичний аналіз літератури з теми

дослідження; зіставлення, узагальнення і синтезування здобутої інформації тощо.

Практичне значення даного дослідження стане у нагоді для подальшого вивчення та розробок методичних праць, написання наукових статей, курсових та дипломних досліджень і є основою для майбутніх мистецтвознавчих та культурологічних розвідок у цьому напрямку.

Робота може бути використана студентами ВНЗ для підготовки до семінарських занять, також може бути використана викладачами для проведення лекції, практик; вчителями молодшої, середньої та старшої школи, для проведення уроків та гуртків тощо.

Новизна дослідження:

- на матеріалах наукових робіт студентів Імператорського коледжу Токіо початку XIX ст. визначено ставлення до проникнення у японську архітектуру західних тенденцій, матеріалів, конструктивних рішень тощо;

Апробація дослідження. Результати магістерської роботи пройшли апробацію на науково-практичних конференціях різних рівнів:

Студентська наукова конференція «Дні науки-2020» (м. Суми, 22 жовтня 2020 р.)

Публікації. Матеріали дослідження було опубліковано у наукових вітчизняних виданнях: *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. № 2 (14).

Статті:

Тенденції формоутворення в традиційній архітектурі Японії (ст 155-159)

Особливості архітектури Японії початку XX-го століття» (ст 207-211)

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ТИПИ І ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ АРХІТЕКТУРИ В ЯПОНІЇ ДО XIX СТОЛІТТЯ

1.1. Принципи будови архітектурних споруд стародавньої Японії

Відомості про найдавніші періоди історії Японії є стислими і схематичними. Відомо, що на рубежі мезоліту та неоліту почалася міграція племен на Японські острови. Одна частина належала до племен так званої протоайнської, або палеоайнської групи, а інша – до аустронезійської, ньюдебіндонецького або полінезійського походження групи племен.

Фахівці вважають, що древніми предками жителів Японії були протоайнські племена, які і зіграли провідну роль у створенні неолітичної культури Дзьомон («слід від мотузки»). Племена південно монгольського походження проникали на Японські острови через Філіппіни або з Південно-Східного Китаю, також брали участь у формуванні культури цього періоду.

Протягом всього періоду Дзьомон було помітно вплив північно-азійських мисливських культур в Хоккайдо і в північно-східній Японії, місцях вже відрізнених від континенту. На рівнині Канто і в оточуючих її областях виявлені сліди культури народів Південно-Східної Азії, які займалися збиранням плодів. [36, с. 24] Ці культури, мабуть, вплинули на спосіб життя стародавніх японців.

Інформація про примітивні оселі досить обмежена. Стародавні прабатьки сучасних японців шукали захисту від вітру і дощу в природних укриттях, таких як скелясті виступи або печери, або в простих хатинах, збудованих з дерева. Деякі з таких печер і виступів збереглися, вони використовувалися у ранні роки неолітичного періоду Дзьомон, який датується кінцем останнього льодовикового періоду і до початку періоду Яйой. У стародавній Японії розрізнялися літні і зимові житла. Літні житла були схожі на прості курені з жердин і гілок. [6, с. 45]

Найбільш ранній тип будинку, про який є більше даних, називається татеана дзюке – землянкове житло. Воно мало круглий фундамент (або

квадратний із закругленими краями) діаметром 5 або 7 метрів. Підлога перебувала на 0,5-1 метр нижче рівня землі, посередині розміщувалось вогнище, викладене з каміння або черепків. У деяких землянках підлога також викладалась з каміння. Вкопані в землю опорні стовпи, на яких кріпилися поперечні балки, забезпечували каркас землянок. Далі на балки клали крокви і зверху слали покрівлю, криту соломою, листям або травою. В даху прорізувався отвір для виходу диму. Стіни в таких оселях обмазувалися глиною, що слугувало захистом від вогкості. Такий метод конструювання дозволяв будувати великі приміщення і відповідав можливостям примітивної техніки періоду Дзьомон, в якому матеріал оброблявся кам'яними знаряддями. Принципи будівництва такої споруди збереглися у звичаях зведення традиційного японського житлового будинку.

Період Яйой (близько 300 р. до н. е. – близько 300 р. н. е). Археологічні знахідки повідомляють про переселення людей з півдня в Японію, культивуацію рису і вилов риби. Переселенці володіли більш досконалішими способами вирощування рису і лову риби, а досвід ранніх інженерних робіт і залізні знаряддя дозволяли їм будувати кораблі і комори з піднесеною підлогою.[36, с. 24] Японський автор Нобору Кавадзое вважає, що японська архітектура зародилася як кораблебудування на суші.

В цей же час відбувся поділ суспільства на багатих і бідних, так як техніка ведення землеробства дозволяла створювати запаси продуктів. Корінні жителі запозичили нову техніку будівництва, так виник другий тип стародавнього житла (такаюкі). Проте все ще широко були поширені житла типу татеана. Це пояснюється тим, що основній масі населення технічні новинки були недоступні, і залізними знаряддями могла користуватися невелика частина племінних вождів. Тому бідне населення продовжувало жити у землянках, стіни яких стали обшивати зсередини деревом. Представники більш заможної частини суспільства будували наземні дерев'яні житла з високою підлогою, вікнами і двосхилим дахом. [6, с. 81-82] Залишки споруд двох типів виявлено у поселенні

Торо префектури Сідзуока. Вони розповідають про планування і зовнішній вигляд поселень періоду Яйой, про життя їх мешканців. Район Торо розташований в рівнинній місцевості, бо там не копали ями, а насипали землю, на якій зводили споруди, нагадували землянки.

Звичайне поселення складалося з 20 будівель, в яких мешкало 60-70 жителів, які займалися вирощуванням рису. У центрі землянок, розташованих по колу, стояв амбар з підведеною над землею підлогою, де зберігалось зерно громади. Землянкове житло було оточене овальною житловою площею 6 на 8 метрів. Подвійна стіна в 30 сантиметрів заввишки була побудована навколо неї, і простір всередині мурів був заповнений землею. Хоча, по суті, це не було строго землянкове житло, оскільки підлога знаходилась на рівні землі, тим не менш, основна ідея зануреної житлової площі була тією ж.



Мал. 1. Землянкове житло періоду Яйой

Піднесені комори були підняті над землею за допомогою стовпів, щоб захистити врожай від вологи і шкідників. Археологічні свідчення показують, що склад нагорі був обнесений стінами зрубної конструкції, колоди яких перехрещувалися по кутах. Важка покрівля підтримувалася стінами, вона була двосхилою і сильно винесеною вперед, а головний вхід знаходився на торці, за ним розташовувалась веранда. Над торцем дах утворював великий звис, що служив навісом з цієї сторони, який підтримувався спеціальним стовпом. Дерев'яні диски або «запобіжники від щурів» (недзумігаеси) розташовувалися на верхній частині стовпів і вхідних сходах, забезпечуючи додатковий захист від гризунів. Драбина була вирізана з єдиного шматка дерева. У спорудженні цих

будівель використовувалися оригінально зроблені пази і шипи, що говорить про те, що будівельники даного періоду вже володіли достатньо досконалыми залізними інструментами, виробництво яких забезпечила техніка, яка розвинулась на початку періоду Яйой.

Слід зазначити, що спосіб зведення піднятої над землею споруди зберігся аж до сучасного часу, т. к. він добре відповідає вимогам японського клімату.



Мал. 2. Піднесена комора періоду Яйой

Археологічні знахідки прояснили план житла землянкового, але позиції стовпових ям і деякі збережені частини структурних елементів були недостатніми для повного пояснення конфігурації даху.

Те, що піднесені будинки існували в цей час, підтверджують і розкопки похоронних курганів. Ці кургани за формою нагадують замкову щілину, в них ховали членів імператорського двору в Японії до загального прийняття буддизму. За похоронним курганам був названий період з 250 по 550 рр. н.е. В префектурі Кагава зберігся бронзовий дзвін, на якому зображені фігури мисливця і людей, що товчуть зерно у великій ступі, а також будинок, схожий на піднесене житло. Гребінь даху підтримується двома загостреними опорами (мунамотібасіра), а до входу приставлена драбина. Подібні докази знайдені на гончарних керамічних виробах з міа Карако в префектурі Нара. На висічених малюнках дві людські фігури деруться по сходах.

Під час періоду Кофун (300-550 р. н. е.) відбувається подальше

розшарування суспільства на бідних і багатих, вожді стають могутніми, утворюється держава. З'являється більше видів житлових будинків, що розвиваються з перших двох примітивних типів: землянок і піднесених осель. Чотири види будівель зображені в різному рельєфі бронзового дзеркала, знайденого в кургані Такарадзука (Саміда) у Нара датованого серединою IV ст. Житло першого типу є землянкою з похилим дахом, потім на малюнку – землянкове житло, третій тип житла представлений дерев'яною спорудою з двосхилим дахом типу ірімоя з підлогою, злегка піднятою над землею. У будинку четвертого типу з дахом кірідзума підлога високо піднята над землею, до неї примикає веранда з навісом.

Відмінності у стилях, можливо, відображають різні соціальні верстви їх господарів. Схема і форма сховищ з піднесеною підлогою пізніше використовувалися в будинках вищої аристократії, а також стали основою для спорудження святилищ. Імператорські палаци не мали особливого архітектурного стилю, авторитет влади висловлювався величиною споруди. Зернові комори вже в той час були своєрідним громадським будинком, в якому відбувалися урочисті церемонії на честь першого врожаю. Жителі підносили перший сніп рису богам, а сама комора набувала символічного значення священного місця, будинку божества. Далі свята-містерії стали проводитися на великому подвір'ї перед коморою. Засипаний галькою широкий двір був трансформацією більш древнього святилища сікі.[5, с. 14] Святилище Ісе являє собою подальший розвиток стилю такаюкі.

Також зображення будівель того часу дають вісім керамічних будиночків – ханива, витягнутих з давніх курганів в префектурі Гумма і датуються III-V ст. Керамічна група складається з головного будинку з дахом типу кірідзума і циліндричними брусами впоперек гребеня даху (кацуогі), службових будівель, сховища типу такаюкі і ще одного маленького будиночка. Малюнки на ефесі меча, знайденого в кургані Тоодайдзіяма в префектурі Нара, підтверджують подібну структуру ранніх будівель.

1.2. Формування традиційного японського житла та трансформація стилів (на прикладі імператорських палаців)

Традиційний японський житловий будинок – найпростіша архітектурна форма, основи якої збереглися в Японії до цього часу. На прикладі житлового будинку можна розкрити найголовніші особливості і закони японської архітектурної традиції, рішення інтер'єру і його декоративного оформлення.

Конструктивна основа японського будинку – дерев'яний каркас зі стовпів і поперечних балок, розділений легкими рухомими стінами, що не мають тектонічного значення. Будинок стоїть не на монолітному фундаменті, а на численних опорах, що зменшують руйнівну силу поштовху при землетрусах. Стовпи, на які спиралась будівля, не йшли глибоко в землю. При землетрусі вони коливалися, але витримували підземні поштовхи. Легкий каркас володіє необхідною гнучкістю і пружною силою. Між будинком і землею залишався простір для ізоляції від вологості. Точний розрахунок кута падіння сонячних променів в різний час року зумовив великий винос даху. Такий дах захищає мешканців будинку від палючого літнього сонця, але не затримує приємні сонячні промені взимку, ранньою весною і пізньою осінню. Великий винос даху також рятує від дощу паперові стіни будинку. Стіни в умовах теплого клімату не були капітальними і не мали опорного значення. Вони могли бути легко розсунуті, замінені більш міцними на холодну пору або зняті зовсім. Існує кілька типів розсувних стін. У холодні і дощові місяці використовуються дерев'яні стіни амадо. У теплу пору року стіна являє собою раму, на яку наклеєний білий папір. Такі стіни – седзі – пропускають м'яке, рівне світло, використовуючись і в якості вікна. Внутрішнє приміщення, позбавлене постійного меблювання, могло змінюватися в залежності від часу доби і вимог моменту. При такому вільному і рухомому плануванні житловий простір використовується найбільш повно і різноманітно. Створюється особлива гнучкість внутрішнього простору, єдиного завжди при великому різноманітті.

Відшліфовану до блиску підлогу покривали світлими солом'яними циновками – татамі, ділили кімнату на рівні прямокутники. Татамі відіграє надзвичайно важливу роль не тільки в зовнішньому оформленні, але і в конструкції японського будинку. Татамі визначає пропорції всієї споруди, а також її площу. Розташування татамі всередині житлового приміщення регламентує і розташування внутрішніх розсувних стін, іншими словами – можливість поділу внутрішнього простору. Якщо в будинку є стеля, то він нерідко також поділяється на прямокутники, що мають пропорційний зв'язок з татамі. При такому пропорційному і графічному членуванні навіть невелике приміщення здається просторим.

Кухня знаходилася окремо від житлового приміщення. Речі розміщували в стінних шафах (кура), знімали взуття біля порога чи залишали на бічному ганку (генкан). Шафи займають всю висоту кімнати і практично зливаються зі стіною, тим більше що їх забарвлення і пропорційні членування включаються в загальний ансамбль інтер'єру.

Важливою частиною будинку є веранда (енгава), розташована під виносом даху або під спеціальним навісом. Енгава – це продовження підлоги кімнати, але вже без татамі. Ретельне полірування брусів дерева, з яких будується енгава, охороняє їх від впливу вологи. Енгава буває оточена невисоким бар'єром. Іноді вона переходить в абсолютно відкриту бамбукову терасу, яка просторово вже належить саду. Це ще більше посилює враження зв'язку інтер'єру з зовнішнім середовищем, їх просторової взаємодії. Коли знімається або розсовується зовнішня стіна, інтер'єр утворює єдине ціле з прилеглим до будинку простором навколишньої природи. Вона стає частиною будинку і як би вливається в нього. Сад набуває значення в першу чергу як конструктивне і смислове, а потім вже декоративне продовження будинку. Японський сад як би символізує світ природи, і будинок відкритий світу, просторово пов'язаний з ним. Простір саду будувався з таким розрахунком, щоб глядач міг відчувати себе оточеним природою. Тому він повинен був здаватися глибше, ніж було насправді. З різних

точок зору відкривалися для ока нові перспективи, і кожна рослина, кожен камінь займали в ньому глибоко продумане і точно знайдене місце. Садове мистецтво японці запозичили у китайців, але надали йому інший сенс. Китайські сади призначалися для прогулянок, японські, підкоряючись законам живопису, служили, головним чином, для споглядання, і самі нагадували картину. Пейзажний сувій, розпис на ширмах і ковзних дверях разом з садом взаємно доповнювали один одного, висловлюючи особливість японської краси – прагнення до гармонії з природою. Таким чином, японський будинок як результат творчої діяльності людини не є протиставленням природі, але повинен сприйматися як частина її, найбільш доцільно оформлена і пристосована для життя людини.

У старій японської архітектури, особливо в храмах або палацах, на внутрішніх розсувних стінах часто були намальовані пейзажі або декоративні композиції з зображенням дерев, квітів, птахів. Ці зображення остаточно знищували відчутність і без того легкої стіни. Людина відчуває декоративну поверхню цих стін, і, в той же час, він з усіх боків оточена природою.

Важливою особливістю японського житлового інтер'єру є повна відповідність його зовнішнього вигляду будинку і за конструкцією, і за матеріалом. У ньому немає якихось імітацій – кожен матеріал виступає в своїх природних якостях. Дерево – основа конструкції – лише ретельно обробляється, іноді полірується. Найтоншим чином використовується зіставлення різних відтінків деревини, виявляється і підкреслюється краса її фактури. Лежачі на підлозі татамі сплетені з соломи, їх золотисто-оливковий відтінок гармонійно поєднується з кольором дерева та паперу.

Нейтральні світлі тони, спокійне розсіяне світло, що проникає крізь паперові стіни, візуально збільшують простір інтер'єру, відчуття м'якого повітряного середовища, в якому кожен інтенсивно забарвлений предмет, невелика яскрава деталь відразу набуває особливо сильної звучності і приковує увагу. Інтер'єр постійно виступає в ролі нейтрального фону для кожного

предмета.

Вільна просторовість архітектурного вигляду інтер'єру гармонує з принципом асиметрії в прикладному мистецтві і в мистецтві складання букетів. Його сувора колірна нейтральність знаходиться у відповідності з законами побудови саду.

Архітектурні стилі феодальної Японії відображали естетичні ідеали і відповідали способу життя пануючих класів. Вони трансформувалися зі зміною епох та фіксували хід розвитку художньої традиції. Період Хейан (794-1192), відзначений високим рівнем розвитку світської культури, став часом першого розквіту власне світської художньої творчості. В період панування придворної аристократії найпоширенішим стилем палацової архітектури був сінден-дзукурі, що склався в IX-X ст. і отримав назву по головній споруді палацового ансамблю – сінден (спальний палац). Сінден являв собою прямокутне приміщення, піднесене на стовпах і покрите дерев'яною корою. Його внутрішній простір не мав постійних перегородок, місця для відпочинку і занять виділялися ширмами і завісами. Позаду нього розміщувалися будівлі для слуг і сім'ї господаря. Попереду, охоплена з двох боків галереями, простягалася відкрита піщана площа, неодмінно завершена пейзажним садом.

При будівництві нової столиці – міста Хейан в основу її було покладено той же принцип планування, що і в попередній, з центральної освової дорогою, яка вела до імператорського палацу. Палац уособлював центр державної, соціальної та культурного життя.

Єдиний що дійшов до нашого часу зразок цього типу споруд – Госе, імператорський палац в Кіото, що служив будинком для багатьох поколінь імператорів. Він був побудований для імператора Камму в 795 р. Оригінал називався Дайдайрі – Великий імператорський палац, перебував він на північній околиці міста. Обнесений стінами, він включав в себе офіційну частину, вибудовану в китайських традиціях, і комплекс імператорських резиденцій, збудований в суто японському стилі.

Палац являє собою цілий комплекс, має 12 зовнішніх воріт, головні з яких ведуть до внутрішніх воріт. Всередині розміщуються різні урядові будівлі. У східній частині знаходиться дайрі – найвища резиденція імператора, головною будівлею якої є Сісінден («Тронний зал»). Будівлю звернено на південь, 18 сходинок з південної сторони ведуть у пейзажний сад, зліва від сходів висаджена сакура, праворуч – мандаринове дерево. Північна галерея веде до особистих покоїв імператора (Сейреден), ще північніше знаходиться палац імператриці і палац інших дружин імператора. Госе став офіційною імператорською резиденцією при імператорі Когон у 1331 р. Та 28 поколінь японських імператорів жили в Госе, поки 26 листопада 1868 р. імператор Мейдзі не переїхав в місто Едо, яке було перейменоване в Токіо, ставши столицею Японії.

Основною будівлею палацу є Сісінден – тут в урочистій обстановці зводили на престол імператорів. Сісінден побудований з незабарвленого дерева, дах критий кипарисовою корою. Будівля Сісінден – прямокутна в плані і високо піднята на прямокутних стовпах, як старовинні синтоїстські храми, і оточена верандою з двома невеликими сходами, що спускаються в сад. Структура має високий дах з плавними обрисами, галерею під карнизом даху, оточену верандою. Перед верандою розташовується великий церемоніальний двір. Внутрішній простір Сісінден розділений стовпами на основне приміщення (моя) і оточуючі його по периметру галереї (хісасі) і веранди (сунокі). Стаціонарних перегородок усередині приміщення немає. Від зовнішнього світу його відокремлюють ґратчасті подвійні знімні панелі (сітомідо), а функції внутрішніх стін виконують завіси (судара), ширми (бебу) і переносні завіси (сіте). Інтер'єр Сісінден простий і величний. В гладких відполірованих дошках, що покривають підлогу, відображаються масивні круглі стовпи, вони представляють собою забарвлені однакові відполіровані стовбури дерев. Явні прикраси умикались, зберігалось чорне лакування віконниць і яскраво-червоний лак на металевих деталях. Простота Сісіндена помітна в порівнянні з іншими японськими будівлями, наприклад з відомим палацом Ніномару замку Нідзе, резиденцією в

Кіото сьогунів Токугава. Палац Ніномару відомий витончено вирізаним перекладами (рама), позолоченими розписними стінами і перегородками, кольоровими складними деталями навіть на кесонах стелі. Одна можлива причина для простоти імператорського палацу така, що в протилежність абсолютної влади деяких європейських монархів, японський імператор у всьому періоді Хейан був більш або менш символічною фігурою і не мав ні необхідності для архітектурного вираження своєї влади, ні можливості для експлуатації великої кількості ресурсів.

Сад палацу покритий білим піском і вирівняний граблями строго по геометричних лініях, спрямованим до фасаду будівлі.

Основна будівля з'єднувалась критими переходами (ватадоно) з додатковими флігелями (тай-та-я), а вони – довгими критими коридорами (тюмонро) з павільйонами Цурідоно («Павільйон для рибної ловлі») і Ідзумідоно («Павільйон над джерелом»).

На північному-заході від Сісіндена розташовується Сейреден – особисті покої імператора. Фасад цього будинку звернений на схід, до іншого піщаного саду. Символіка палацового саду типу Сісінден з водоймами, островами, скелями, мостами і альтанками була тісно пов'язана з буддійськими уявленнями про райські світи. Виконаний з урахуванням змін у всі часи року, за обрисами пагорбів і доріжок, наповнений пахощами весняних квітів, він вражає щемливою картиною згасання природи пізньої осені, сад був і картиною для милування і місцем розваг, він органічно включалася в просторову концепцію палацу і відповідав укладу життя його мешканців.

У Сейреден було багато кімнат різного призначення. В одній з них імператор щодня молився, віддаючи належне богині Аmaterасу, з рук якої японські імператори отримали владу. У цьому ж будинку знаходилася опочивальня імператора, кімнати його дружин, трапезна. В одній з кімнат перебував імператорський архів. В цьому будинку були «співаючі підлоги» - «наруїта», свого роду система безпеки: навіть при найобережнішому кроці вони

видавали своєрідний тонкий скрип.



Мал. 3. Імператорський палац в Кіото. Сейреден

Палац Сюнкоден призначався для зберігання священного дзеркала під час коронації імператора Тайсьо. Дві інші імператорські регалії – меч, яшмові підвіски – зберігалися в Кендзі-але ма. Але урочиста церемонія зведення на престол наслідного принца Акіхіто вже проходила в імператорському палаці в Токіо, хоча і при дотриманні всіх стародавніх ритуалів.

Когосе, іншу будівлю, що також входить в комплекс імператорського палацу, можна розглянути як приклад будови, що з'єднує два стилі сучасного і традиційного характеру. Структура Когосе, спочатку сконструйована в кінці XIV ст., була частково змінена. Остаточна форма будівлі була додана в XVIII ст. Хоча по інтер'єру Когосе помітно вплив стилю реін резиденцій XVII ст., зовнішній вигляд будови повністю відноситься до більш старого стилю сінден. Зі сходу до головного фасаду структури примикає сад, що включає ставок і зберігає основні принципи сінден. Дизайн ставка, однак, не схожий на прототипи періоду Хейан, а відображає вплив XVII ст., помітний в плоскому камінні по березі води, розташованих на морському узбережжі. Така тенденція була поширеною в той час, і схожі типи садів представлені у відокремленому імператорському палаці Сенто і Кацура рікю. Велика кількість величезних каменів на березі ставка також характеризує садове мистецтво XVII ст. Ці пізні ідеї, пов'язані з більш ранніми елементами стилю сінден, створюють унікальне ціле. Але, все ж, тісний зв'язок між будинком і садом має пряме відношення до традиційних японських

принципів архітектури.

Інша будівля імператорського палацового ансамблю, є прикладом з'єднання традиційного і нового стилю, носить назву Тесецу («Слухання снігу»). Ця назва має на увазі місце для милування сніжним пейзажем, можливо відноситься до звуку, коли в тиші сніг з гілок дерев раптом падає на землю. Будинок побудований в стилі сукія, простому і спокійному архітектурному типі, який сформувався у XVII ст. з поєднання стилю реін з архітектурою чайних павільйонів. З стилю реін взяті декоративна ніша (токонома) і додаткова ніша з верхнім і нижнім поверхами, внутрішні розсувні перегородки (фусума) і зовнішні напівпрозорі стіни (седзі), солом'яні мати (татамі).

Деталі стилю реін доповнені ідеалами чайної церемонії, такими як добре відомі «елегантна простота» (вабі) і «краса в недосконалості» (сабі). Ці поняття втілюються у формі розташування декоративної ніші, химерному образі додаткової ніші і відсутності традиційної полиці, обов'язково присутньої в архітектурі реін. Зовні Тесецу включає веранду, типову для архітектури в стилі реін. [60, р. 44]

Територія палацового комплексу з розташованими в північній частині службовими приміщеннями була обнесена глинобитною стіною з кількома воротами.

За типом імператорського палацу будувалися житлові будинки аристократії періоду Хейан з трохи спрощеною, але строго фіксованої композиційної схемою. Типова садиба мала осьову симетрію в забудові, в центрі розташовувався головний зал з виходом на південь. Дах залу покривався корою кипарису і звисав на південну сторону над ступенями, що вели в зал з ландшафтного саду. Ретельно спланований сад звичайно включав ставок з островами, сполученими містками. З східної, західної і північної сторін до головного залу примикали павільйони і прибудови. Кожний павільйон з'єднувався з головним залом або з іншими прибудовами закритими або відкритими переходами. В саду, що займає всю південну частину садиби,

влаштовувалися різні церемонії. На ставку, на палях споруджувався відкритий павільйон для музичних виступів, сполучений з головною будівлею декількома переходами.

Головний зал складався з внутрішнього приміщення, оточеного зі всіх чотирьох сторін колонами. Зал міг бути збільшений з однією і більше сторін шляхом додавання додаткового ряду колон. Під звісами даху знаходилася веранда. З двох сторін встановлювалися двері, а проміжки між зовнішніми колонами закривалися ґратчастими панелями, які кріпилися зверху на петлях. Окрім невеликої кімнати для сну і зберігання побутових речей, внутрішній простір не мав практично ніякого розподілу. Пол покривався дошками, на нього укладалися татамі і подушки для сидіння і сну, а коли виникала потреба, частина кімнати відгороджувалася стулковими ширмами і завісами, крім того, на перекладинах, що слугували для кріплення петель стінних панелей, вішали екрани з бамбуку.

Садиби вищого стану відрізнялися простотою і відомою невибагливістю. Міркування про розкіш, комфорт пов'язувалися головним чином з якістю обробки, підбором різних порід дерева, небагатьма, але вишуканими предметами оздоблення.

Відмінною рисою всієї хейанської культури було проникнення в суть всього через переживання краси. Сутність буття розкривалася в першу чергу через цю єдину межу. Краса і досконалість у всьому були неодмінними вимогами етикету. Але, забарвлене йде від буддизму відчуттям ілюзорності, ефемерності світу, почуття краси позбавлене було відкритої життєрадісності. Навпаки, воно містило в собі момент швидкоплинності: краса розкривалася як би у своїй найвищій точці і тому відчувалася як миттєва, ледь уловима і минула, готова в наступну мить зникнути безслідно. Звідси виростав і сам тип ставлення до світу – милування (з якого згодом розвинулося релігійне споглядання). Милування – це не просто спостереження, «споглядання», але обов'язково переживання, гостре сприйняття всіма почуттями. Емоційне ставлення до світу, поєднане з

буддійською ідеєю тлінності й ілюзорності буття послугувало основою такого специфічного поняття естетики часу Хейан, як моно-але аваре («сумна чарівність речей»). Поняття фурую («зі смаком») характеризувало нехтування неприємними сторонами дійсності.[36] Епоха Хейан поставила естетичні цінності вище етичних.

Найбільш могутні з середньовічних воїнів копіювали житла і звички у нащадків аристократів епохи Хейан, які втратили реальну владу, але зберігали престиж завдяки видатній історії та культурним надбанням. Такі самураї вищого рангу сприйняли стиль сінден, щоб зводити особняки з прилеглими монастирськими садами. Але стиль сінден вже почав змінюватися в середні століття. Одне головне нововведення полягало в просторовому розподілі згідно з функціями, в більш фіксованих частинах між громадськими та приватними площами в головній будівлі і в окремих будівлях, що призначені для різних цілей. Одне важливе нове приміщення, яке виникло поступово в будинках знаті було кайті («місце для зустрічей») для аудієнцій і прийомів гостей. [79, р.70]

1.3. Особливості розвитку культових споруд Японії

Синтоїзм сформувався задовго до здобуття японцями писемності та не мав священних книг, пророків, засновників вчення. Анімістична, по суті, релігія шанує не тільки антропоморфних божеств, але ще й одухотворені елементи природи, особливо певні гори і дерева, які вселяють благоговіння. У деяких храмів, подібно святилищам Міва (префектура Нара) і Канасана (префектура Сайтама), головним об'єктом поклоніння була гора. Подібні святилища являють собою обгороджені ділянки, що вважаються священними місцями. Це, як правило, прямокутна площадка, покрита галькою, обкладена камінням і оточена солом'яним джгутотом, що з'єднує чотири кутових стовпи. Вже в цей ранній період в японській культурі з'являється усвідомлення порожнього простору, йому надається символічне значення.

Ранні синтоїстичні комплекси почали споруджуватися для того, щоб піднести молитву божествам за щедрий урожай або висловити подяку за гарні посіви. Такі культові місця, прототипи святилищ, були знайдені в центрі сіл або близько гір, валунів та інших місць, де, як вірили люди, мешкали боги. Ці святилища представляли собою прості комори.

Загальне планування синтоїстського святилища. Традиційний синтоїстський храмовий комплекс складається з двох і більше окремих будівель: основна будова, зал для молитви та ін. приміщення. Основна будова носить назву «хонден» і призначена для перебування божество («ками»). Тут розташовується сінтай («тіло ками»), яке можуть представляти різні предмети: камінь, гілка дерева, дзеркало, меч або дерев'яна табличка, на якій написано ім'я цього бога. Вважається, що саме в сінтай вселяється душа камі.

У залі для молитви («хайден») зазвичай відбувалися масові богослужіння, тут знаходиться вівтар і інші культові споруди та атрибути.

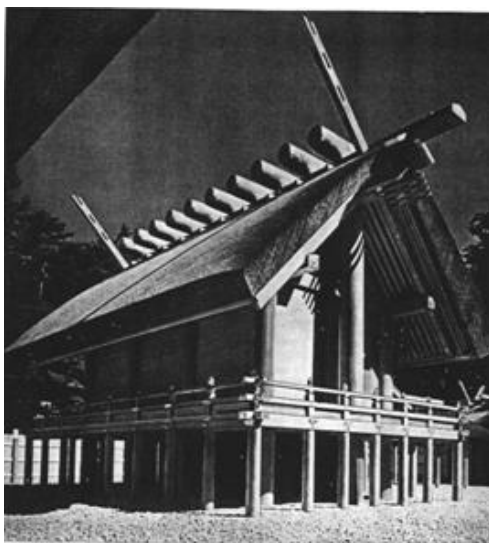
Крім двох основних будівель в храмовий комплекс можуть входити допоміжні будівлі: зал для підношень, сінсендзе (місце для приготування священної їжі), сямусе (приміщення для аудієнції), хараїдзе (місце для заклинань), кагураден (сцена для танців) і т. д. Між торії (ворота храму) і хонден встановлені спеціальні басейни для ритуального обмивання рота і рук.

Три найдавніших стилі синтоїстських святилищ називаються сімей, тайся і сумійосі. Кожен спочатку ототожнювався з окремим храмовим комплексом – святилище Ісе (місто Ісе, префектура Міе) з сімей, Ідзумо (префектура Сімане) з тайся, і Сумійосі (місто Осака) з сумійосі. [79, р. 40]

Святилище Ісе, споруджене в VII ст. в стилі сімей і присвячене богині сонця Аматерасу Омікамі, фактично складається з двох архітектурних ансамблів: зовнішнього (Геку) і внутрішнього (Найк). Головні храми Найк і Геку були спочатку створені за зразком комор. Найк присвячений богині сонця Аматерасу, Геку – богині злаків Тоеуке. Найважливіша частина – це головний зал (хонден) в Найк. Тут зберігається один із символів імператорської влади – дзеркало, яке

вважається втіленням душі Аматерасу, так як, за повір'ями, Аматерасу є прародительською імператорської династії. [36, с. 24]

Підлога головного святилища хонден піднята на стовпах. Розташована в центрі комплексу, воно має один вхід через відкриту галерею, виступаючу з південної сторони. Від інших ця будівля відрізняється не тільки розмірами, але і благородством пропорцій, бездоганною чистотою обробки всіх деталей. Храм нічим не прикрашений, але його прямі і строгі форми визначають внутрішню міць синтоїстського святилища, підкреслюючи суворість і простоту побудови.



Мал. 4. Святилище Ісе. Головна будівля Найк. VII ст.

Як правило, будови святилищ розбираються кожні 20 років, починаючи з кінця VII ст. Для японця оновлення храмів пов'язано з синтоїстським ритуалом очищення і оновлення.

Величний храм Ідзумо, збудований для почитання бога Окунінусі і чотирьох другорядних богів, 25 разів перебудовувався аж до 1744 р. Головне святилище (хонден) являє собою споруду з входом через фронтон, дуже велика за розміром, внаслідок чого отримало назву тайся, «величезне святилище». Спочатку, згідно з легендою, воно досягало у висоту 100 метрів. Вважається, що головне святилище храму Ідзумо зберегло план найдавнішої житлової архітектури Японії.

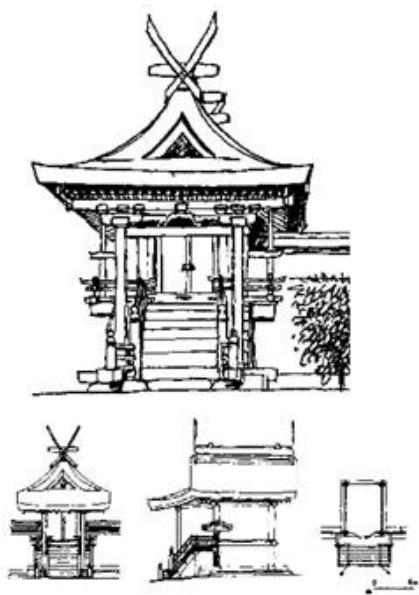
Третім за рахунком з цих стародавніх святилищ є Сумійосі. Воно складається з чотирьох майже тотожних будівель з входом через фронтон, які

спочатку височіли над морем, так як святилище відноситься до культу богів морських подорожей, а сьогодні вони оточені міськими околицями. Тоді як Ісе і Ідзумо не були пофарбовані, Сумійосі відрізняють яскраво-червоний і білий кольори.

Синтоїстична архітектура досить рано у своєму розвитку почала засвоювати буддійські храмові особливості. Подальше проникнення буддійської архітектури відноситься до періоду Хейан (794-1185) і пов'язано з розвитком вчення хондзі суїдзаку, в якому проголошувалося, що синтоїстські божества в дійсності є втіленнями Будди і бодхісаттв. Це призвело до появи нових стилів касуга і нагаре.

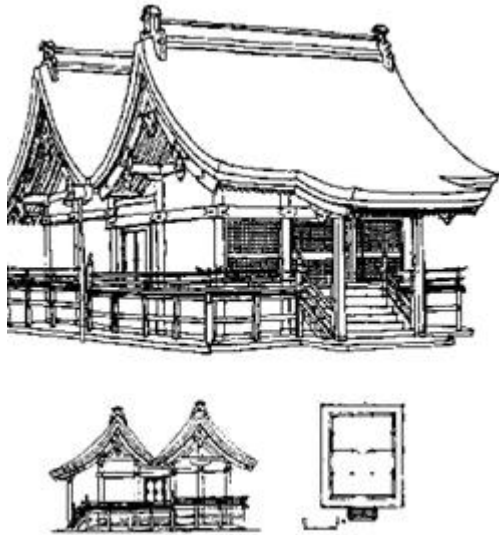
Стиль нагаре найбільш широко використовується при побудові святилищ і характеризується двосхилим дахом, який нависає над входом на нефронтівій стороні споруди.

Стиль касуга представляє в плані приміщення з входом і сходами на причілковій частині і огорожена однією критою верандою. Храм Касуга, від якого пішла назву стилю, був, ймовірно, побудований у 730-ті рр. біля підніжжя гори Мікаса, на схід від столиці Хейдзеке, зараз місто Нара. Конструкція цього храму складається з чотирьох ідентичних залів. Стиль касуга займає друге місце по застосуванню в будівництві святилищ.



Мал. 5. Стиль касуга. Зал Касугадо храму Ендзодзі.

Стиль хатіман утворився в результаті розвитку стилю нагаре. Храми стилю хатіман присвячені богові війни Хатіману. Така практика вперше була використана в буддійських комплексах, коли було вирішено забезпечити окремий простір для парафіян. Приміщення для віруючих примикає до головної храмової будівлі. У цьому випадку карнизи дахів обох будівель з'єднуються.



Мал. 6. Стиль хатіман. Головний зал святилища Вуса.

Інший добре відомий стиль – стиль хіе, шатрово-вітровий варіант стилю нагаре з урізаним ззаду дахом. До звичайного даху додані додаткові області (хісасі) по всьому периметру. Святилище Хіе (місто Оцу, префектура Сіга), звідки пішла назва стилю, містить дві однакові споруди: на заході і сході. [79, р. 42-43]



Мал. 7. Стиль хіе. Головний храм комплексу Хіе.

До завершення хейанського періоду в кінці XII ст. головні стилі будівництва святилищ набувають постійні риси. Подальший розвиток зводиться лише до деяких варіацій в конфігурації або орнаменті.

З утвердженням влади феодалів роду Токугава (XVII ст.) парадний стиль палацових та храмових будівель еволюціонує в бік пишноти, збільшення архітектурного декору. Храм-мавзолей сьогунів Токугава в Нікко, збудований у першій половині XVII ст. включив в себе два великих комплекси з 34 і 18 будівель, що вільно трактують різноманітні стилі.

У головному ансамблі Тосегу (1617-1636) відчуття розкоші і достатку створювалося обрамленням входних воріт емеймон («ворота, освітлені сонцем»). Колони зі складними фігурними капітелями несли важкий химерний дах, прикрашений різьбленням і позолотою. Не менш пишними були й ворота комплексу – карамон («китайські ворота»), вкриті білою лаковою поверхнею візерунками у вигляді золотих драконів. Інтер'єри Тосегу настільки ж багато прикрашалися, як і зовнішня частина. Живопис, накладки з бронзи, різьба по дереву – все поєднувалося в химерній пишності. Обидва храми добре поєднуються з навколишнім ландшафтом. Дорога до них розташована таким чином, що наступний поворот відкриває абсолютно іншу перспективу будівлі. Розміщення окремих структур сприяє ефекту бароко. Два мавзолеї з'єднані іншими спорудами, такими як святилище Футарасан, що стоїть між Тосегу і Таенбе.

Тенденція до більшого декорування архітектурних споруд поширюється протягом періоду Едо (1600-1868). Вигнуті підпори, злегка прикрашені в ранніх спорудах, до кінця Едо стали повністю покриватися орнаментом флори і фауни. Така техніка застосовувалася тільки до зовнішніх частин будівель.

У середині VI ст. в Японії виникла держава. У той же час в країні поширився буддизм – світова релігія, яка прийшла в Японію з Китаю через Корею. Буддизм став носієм не тільки нової ідеології суспільства, але і нових форм мистецтва, впливаючи на культуру Японії протягом всієї її історії.

Найважливішим технічним нововведенням в архітектурі стало спорудження кам'яних фундаментів. У найдавніших синтоїстських будівлях вся тяжкість будівлі припадала на вкопані в землю палі, що, природно, обмежувало можливі розміри будівель. Починаючи з періоду Асука (552-645) отримують поширення дахи з вигнутими поверхнями і піднятими кутами, без яких сьогодні неможливо уявити японські храми і пагоди.

Буддійські храмові комплекси розрізнялися по плануванню в залежності від того, будувалися вони в горах або на рівнині. Для храмових ансамблів, побудованих на рівнині, характерне симетричне розташування будівель. У гірських умовах за самим характером місцевості симетричне розташування будівель зазвичай просто неможливо, і архітекторам доводилося щоразу знаходити конкретне рішення задачі найбільш зручного розташування споруд храмового комплексу.

Японський храм-монастир складався спочатку з семи елементів: 1) зовнішні ворота (самвін), 2) головний, або золотий зал (кондо), 3) зал для проповідей (кодо), 4) барабанна або дзвонова вежа (коро або суро), 5) сховище сутр (кедзо), 6) скарбниця (сесоін) і, нарешті, 7) багатоярусна пагода.

Криті галереї, як і провідні на територію храму ворота, нерідко являли собою примітні в архітектурному відношенні самотійні споруди. Також в комплекс включалися житлове приміщення для монахів, обідній зал.

Один з прикладів – зберігся план Кентедзі, датований 1331 р., по якому видно, що храм був перебудований після пожежі в 1315 р. Один вхід в храмовий комплекс представлений у вигляді вигнутого мосту. Наступний вхід через головні ворота (сомон), – проходить між кущами ялівцю, які ростуть аж до воріт Просвітлення (самон), які відсилають до внутрішніх воріт (тюмон). На сході знаходиться купальня (екусіцу), на захід – вбиральня (сейтін). Далі розміщується центральний двір, де росте ялівець, за ним стоїть храм Будди (Буцуден). На схід від цього храму – тотідо (зал для поклоніння місцевим божествам), на захід від нього – зал засновників (сосідо). З східної боку головного двору знаходиться

кухня (кури), а з західної – житлові приміщення ченців (содо в дзенських комплексах). Потім на півночі – зал законів (хатто), спочатку призначений для вивчення доктрини. У північній частині ансамблю перебуває гостьовий зал (кякуден) для прийому важливих персон. Далі розташований витончений ставок. В інших комплексах Дзен ця місцевість оточена ходзо, будинком настоятеля монастиря, і другою площею для лекцій і доктринальних дискусій. [80, р. 85]

На прикладі залу Дзідзедо храму Сефукудзі можна розглянути структурні і декоративні деталі, характерні для будівель Дзен-буддизму. Гратчасті вікна, обшиті панелями і декоровані двері (санкарадо) скріплені петлями. Над вікнами і дверима тягнеться поперечина, яка через свої дугоподібні отвори пропускає світло.

Важливим нововведенням дзенських монастирів стали особливі символічні сади, де на невеликій ділянці землі художник настільки майстерно мав дерева, кущі, каміння, що у людини, яка споглядає сад, створювалося враження більшого простору.

Висновки до першого розділу

Архітектура Японії є одним з яскравих шедеврів світової культури і володіє своєрідною красою. Японські споруди примітні не тільки своїми витонченими покрівлями, але і органічним взаємозв'язком з навколишнім пейзажем. Протягом багатьох століть японська архітектура виробляла свої принципи, відбираючи найкраще і зводячи це в національні традиції.

У даному розділі були розглянуті етапи становлення основних типів японської архітектури: стародавнє зодчество, архітектура японських храмів і святилищ, замкова середньовічна архітектура, архітектура палаців.

Починаючи з найдавніших часів, в японській архітектурі з'являлися і встановлювалися ті принципи, які згодом стали основою для зведення і синтоїстських храмів, і імператорських палаців, а також сучасних споруд.

Унікальність релігійної архітектури Японії полягає в наявності двох однаково поширених релігій: національної синтоїстської віри і буддизму. Храми двох конфесій мають різні методи зведення, які вироблялися протягом довгої історії релігійного досвіду японців. У японській релігійній архітектурі приклади синтоїстських святилищ і буддійських храмів впливали на становлення архітектури житлових будинків. Філософські вчення і релігійні догми, що визначали спосіб життя народу в історичні віхи, втілювалися в архітектурних стилях і привнесли в кожен будівлю індивідуальний характер.

Зодчество Японії також відображає історичне становлення держави. Архітектура храмів синтоїзму і буддизму впливала одна на одного з самого початку, так само як і буддійська філософія проникала в національну релігію японців. Будівництво храмів є переосмисленням у наочно-чуттєвій формі найважливіших догматів віровчення.

Архітектура в Японії відігравала важливу роль і в житті суспільства. За допомогою своїх багатих резиденцій сьогуни висловлювали владу і силу, аристократія споглядала закони буття в мікрокосмі своїх садибних садів. В інтер'єрі житлових будинків виражався світогляд господаря, його соціальний стан і естетичні переваги. Японська житлова архітектура повністю відобразила світосприйняття і систему ідей свого часу.

Архітектура японських храмів, палаців і замків пронизана одними принципами деревообробки, конструкції, однакових будівельних матеріалів.

Традиційна японська архітектура багато в чому відмінна від західних принципів будівництва, які побудовані на володарюванні людини над природою. Це підштовхує дослідників до глибокого вивчення японської культури. Заглибившись у вузьку область мистецтва, залучення до відмінного світосприйняття робить більш доступним його розуміння. Порівняння принципів японської архітектури з європейськими принципами дозволяє виділити цілий ряд загальних властивостей і відмінностей, які в свою чергу також сприяють більш повноті наукового дослідження.

Вивчивши основні типи японської традиційної архітектури, ми робимо висновок, що її головною особливістю є тісний зв'язок з навколишньою природою. Це виражається головним чином в організації садового ландшафту і у влаштуванні інтер'єру будівлі. Різні види садового мистецтва, невеликі павільйони, штучні ставки створюють обстановку, наближену до природної. Розсувні двері, легкий каркас японських будівель сприяє зближенню людини і природи.

Японська архітектура включає в себе не тільки зовнішню форму будови і спосіб будівництва, але до її області відноситься і зв'язок інтер'єру з принципами всієї архітектури будівлі. Ці принципи, вивірені століттями: простота і багатофункціональність, природність і споглядальність, єдність одного і безлічі стилів, придбали небувалу актуальність в сучасному світі, що постав перед глобальними екологічними та соціальними проблемами. Проникаючи в історію, ми переконуємося, що палацовий комплекс поєднував в собі всі види японського мистецтва, а намагаючись зрозуміти його архітектуру, ми виявляємо, що фундаментом є теорія буддійської філософії, яка постійно розвивалася, що дозволяє їй бути сучасною і унікальною одночасно.

РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ У СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРІ ЯПОНІЇ

2.1. Японське розуміння простору та його відображення в архітектурі

«Порожній простір відокремлений простим деревом і простими стінами, так що світло, що проникає в нього, утворює тьмяні тіні всередині порожнечі. Більше нічого немає. І все ж, коли ми вдихаємося в темряву, яка збирається за поперечиною, навколо вази з квітами, під полицями, хоча ми прекрасно знаємо, що це лише тінь, нас охоплює відчуття, що в цьому маленькому куточку атмосфери панує повна і абсолютна тиша; що тут, у темряві, панує непорушний спокій».

Протягом століть японського дизайну та архітектури простір слугував вершинною базовою точкою, з якої виходив і виходить дизайн. За словами Луїса Хана, «архітектура - це продумане створення простору.»

Постійне оновлення архітектури відбувається завдяки зміні концепції простору. Простір можна визначити як обсяг, але до тих пір, поки у нього немає функції, це не простір.

В архітектурі простір - це те, що в кінцевому підсумку перетворюється в зайняті обсяги, розташовані по всьому проекту і створює моменти для користувачів. Японська архітектура не чужа простору і, навпаки, має своє власне унікальне розуміння того, як просторова організація і розуміння стають невід'ємною частиною дизайну. Японське розуміння простору можна простежити протягом багатьох століть, починаючи з, по суті, з початку будівництва складних будівель.

Поняття «ма», що перекладається приблизно як «зазор», «простір» або «пауза». Завдяки розумінню розриву між просторами японський дизайн створив просторову послідовність та організацію, яка досі простежується в сучасних інтерпретаціях. Майже кожен аспект простору в японській архітектурі бере свій

початок від поняття «ма» і того, як це слово поєднується з іншими частинами для створення більш глибоких значень, які служать прикладом різних просторів, які використовуються в японському дизайні. Кожна з таких витягів з «Кіотського журналу» Гюнтера Ничке диктує частини просторової композиції, яка в кінцевому підсумку створила і сформувала японський дизайн.

- 梁間 (харі-ма) або проліт балки

Тут «Ма» позначає лінію в просторі, міру довжини або відстані. З давніх часів японська архітектура базувалася на дерев'яному стовповому і балочному будівництві. Відстань між центрами послідовних стійок - хашира-ма - стала основною конструктивною одиницею традиційного японського дерев'яного будинку. Для позначення цього теслярського заходу використовується слово «кен». З плином часу і в різних регіонах країни довжина кена варіювалася від 3 до 1,5 метрів. До XVI століття всі розміри колон і брусів виражалися в частках або кратних кенах. [81]

- 六畳の間 (року дзе але ма) Кімната з шістьма татамі

Ма в поєднанні з кількістю циновок татамі позначає площу. Для японця, проте, згадка про кімнату з певною кількістю матів на підлозі також миттєво викличе в пам'яті конкретне використання, інтер'єр, оформлення і висоту. З часу впровадження татамі в японську житлову архітектуру близько 500 років тому існувало два способи вираження площі: ген - площа в один кен квадратний, вимірювана від центральних ліній колон, і джо - площа, що покривається одним татамі. Ні те, ні інше не є точною мірою. Цубо не враховує товщину стін, а розміри татамі варіюються від регіону до регіону. У сучасному будівництві завжди використовується квадратний метр.

- 空間 (ку-кан) Простір (буквально: пусте місце)

Перший символ в цьому слові спочатку означав «западина в землі», а потім придбав своє нинішнє значення «діра у всесвіті» або «небо». Воно Сусум припускає, що стародавні японці ділили простір по вертикалі на дві частини. Одна з них - сора, яка розумілася як відсутність змісту, порожнеча. Інша - аме

або ама, яка була протилежна куні і, таким чином, означала земну область існування і правління. [69]

Сьогодні ку використовується для створення та позначення «порожнечі» у простому фізичному сенсі і для позначення «порожнечі» у буддійській метафізиці. З'єднання ку-кан для «порожнечі» у буддійській метафізиці. З'єднання ку-кун виникло нещодавно. Воно було придумане для вираження концепції тривимірного об'єктивного простору, яка була імпортована з Заходу і для якої в японській мові не було власного слова. (Західна концепція була і залишається по своїй суті статичною і незмінною, без будь-якого динамічного почуття варіативності або людської суб'єктивності. Вона просто тривимірна).

Таким чином, ку-кан з'єднує два ієрогліфа, які наділені незалежними значеннями в силу давніх китайських і японських культурних традицій, включаючи буддизм. Ці традиційні значення незабаром вплинули на з'єднання, що дало значення, відмінне від початкового задуму, і викликало очевидну плутанину в післявоєнній архітектурній літературі. [73]

Структура японської мови диктує лінгвістичний опис простору, відмінний від європейського, що ілюструється наступними комбінаціями «Ма» з іншими символами.

- 土間 (до-ма) Робочий простір (буквально: земляне місце), особливо у фермерських будинках з утрамбованими земляними підлогами;
- 間引く (ма-бику) Проріджувати (буквально: витягувати простір), звільняючи місце для росту рослин;
- 貸間 (каси-ма) Кімната, яку можна здавати в оренду;
- 茶の間 (ча-але ма) Чайна кімната; з-за слова «ча» (чай) позначає місце в будинку, де приймають гостей або збирається родина;
- 床の間 (токо-але ма) Ніша в традиційній японській вітальні або гостьовій кімнаті для сувою, квіткові композиції або предмета мистецтва.

Токо-але «Ма» - це одночасно просторове і естетичне поняття, а також важливий соціальний підтекст у житті японців. Класично він являє собою

об'єднуючий центр між господарем та гостем, через акт створення з боку господаря і акт вдячності з боку гостя.

- **虎の間** (тора-але ма) Тигрова кімната (буквально - місце тигрів) - це назва кімнати в покоях настоятеля Нандзендзі в Кіото. Домінуючий декоративний мотив на розсувних дверях стає класифікатором всього приміщення - звичайна практика в маєтках, замках, храмах і сучасних бальних залах готелів. Назви місць, рукотворних або природних, є універсальним засобом додання сенсу і ідентичності обжитому або екзистенційному простору.

- **鏡の間** (кагамі-але ма) Гримерна (буквально: дзеркальна кімната), відокремлена від сцени завісою. Це місце відведене для магічного перевтілення актора через надягання духовно зарядженої маски, а також медитації або внутрішніх роздумів, пов'язаних зі зверненням до дзеркала в повний зріст.

- **時間** (цзі-кан) Час (буквально: місце часу)

Це абстрактний час, без зазначення тривалості, початку або кінця. Вважається, що ієрогліф її, що включає в себе радикал «сонце», в стародавньому Китаї позначав «рух сонця вперед». У японській мові цей ієрогліф також вимовляється як *toki*, можливо, від дуже давнього японського дієслова *toku* - танути або розчинятися. Таким чином, «час» по-японськи виражається як «простір у потоці», що робить час виміром простору. Дійсно, час грає важливу роль у сприйнятті людиною місця в світі. [44]

- **瞬間** (сюн-кан) Мить (буквально: мить або мерехтіння часу) екзистенціального простору.

- **間に合う** (ма-пі-ау) Встигнути вчасно (буквально: укластися в строк)

- **間もなく** (ма то паку) Скоро (буквально: в мить ока)

Кожна з цих просторових якостей та обсягів доповнює композицію японської архітектури і те, як сприймаються ці простори. Незважаючи на параметри, розроблені навколо просторових якостей, ці обсяги також стають унікальними емпіричними обрисами. Ітерація різних аспектів, емпірична

просторова якість стає ще одним елементом японського дизайну, продиктованим простором. Через ці різні просторові якості починає формуватися розуміння японського дизайну, який диктує способи об'єднання й послідовного впорядкування просторів. Створюючи порядок у просторах, народжуються враження від них.

Шлях через місце може бути розбитий на переживання, які включає в себе кожна з цих сфер. Пов'язані з четвертим виміром часу і простору, переживання є частиною «структурованого у часі процесу». Розбиваючи їх на більш дрібні відрізки часу, можна спостерігати більше, що дозволяє отримати велику цінність простору.

Ничке порівнює це з ідеєю розгортання сувою або навіть з прогулянкою по кам'яній доріжці в саду, кожна з яких по-своєму розриває час.

Сувій призначений для розгортання, переміщення простору сувою, так що кожна секунда - це новий спогад, за який користувач може зачепитися. Краса сувою полягає в тому, що він не показує все одразу, а лише сегменти по мірі розгортання. Аналогічно, от як «Ма» також відчувається, дозволяючи полю зору користувача переміщатися по різних просторах, сприймаючи кожен фрагмент простору як свою власну сутність.

Таку ж концепцію «структурованого за часом процесу» можна зустріти і при знайомстві з природою. Ідея розриву часу виникає в результаті розриву руху користувача, що досягається шляхом ретельного, стратегічного розміщення каменів-ступенів (тобі-іші). Контролюючи частоту і розташування каменів, люди змушені прискорюватися, сповільнюватися, зупинятися або навіть повертати по шляху, змушуючи користувача поспішати, затримуватися, зупинятися або відхилятися від свого початкового шляху. Таким чином, користувач отримує змінений досвід спілкування з природою, який ретельно продуманий дизайнером.

Якщо взяти до уваги естетичну композицію традиційного японського мистецтва каліграфії, то ці твори суперечать своїм західним аналогам.

У західному мистецтві малюнки заповнюють все полотно, врівноважуючись ретельним розміщенням кожного компонента в композиції. У порівнянні з японським мистецтвом і каліграфією, ці композиції прикрашає баланс композиції на тлі порожнього простору мистецтва.

Це поняття знову ж походить від кореневого слова «ма» і диктує тонкий баланс між формою ієрогліфів і тим що їх оточує. Японська каліграфія стає простою, але дуже дисциплінованою формою мистецтва, яка враховує четвертий вимір часу і простору.

«Правильна оцінка каліграфії також враховує вимір часу, адже каліграфія - це більше, ніж просто живопис або малюнок. Це складна суміш поезії, танцю і живопису. Це не тільки форми розміщення в просторі, але і позначення ритму у часі - сліди руху і швидкості кисті»

Крім двомірного мистецтва, що ілюструє четвертий вимір, існує тривимірне мистецтво, яке також включає в себе елементи четвертого виміру. Драматична форма, відома як Але, є синтезованим продуктом різних аспектів «ма», створюючи драму і напругу, використовуючи в якості факторів простір і час. Як цитує Компару Дзюніо: «Те, що [актор] не робить, представляє інтерес» (Senu tokoro ga omoshiroki). Дійсно, Компару Куніо розглядає нох не більш і не менш як мистецтво ма: постановка покликана створити постійно змінюваний, простір [ма] дії»; акторська гра - зробити «достатньо, щоб створити ма, яке є порожнім простором-часом, де нічого не робиться»; музика - «існувати в негативних, порожніх просторах, що створюються реальними звуками», а танець - оволодіти «технікою неруху». [84]

Чи то голос актора, його перехід по сцені або навіть паузи в діях, Але - це мистецтво і розуміння «ма». «Але» - це вищий прояв мистецтва ма, що об'єднує всі аспекти в одну велику симфонію. Він втілює традиційну японську художню заклопотаність динамікою. баланс між об'єктом і простором, дією і бездіяльністю, звуком і тишею, рухом і спокоєм».

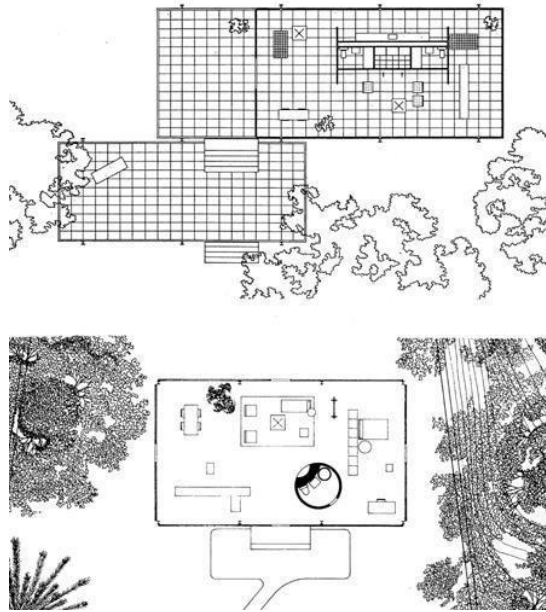
Концепція «ма» служить основою, на якій будується концепція простору в

японській архітектурі. Завдяки чіткому розумінню різних розмірних величин простору встановлюється порядок, створює орієнтири для послідовного сприйняття простору і обсягів. Кожна грань розуміння розмірності простору дає уявлення про те, наскільки важливою є просторова організація в японському дизайні. Незважаючи на минулі століття, ця концепція розуміння «ма» або порожнього простору переважає в японському дизайні і сьогодні, і, незважаючи на західний вплив модернізму, японський дизайн зберігає свою ідентичність, демонструючи дисципліну через контрольовану організацію простору.

У традиційному західному модернізмі форма конструкції часто являє собою єдиний об'єм, коробку. Це пряма кореляційна еволюція, що йде від міжнародного стилю, що створює ефективний дизайн з використанням самої простої форми. В результаті в єдиному обсязі розміщуються всі різні функції під одним дахом.

Зокрема, розглядаючи будинок Фарнsworthа і Складний будинок, можна сказати, що ці проекти представляють собою єдиний об'єм, кожен з яких охоплює всі функції і простору, не залишаючи поділу між різними кімнатами і перехідними просторами між ними. При вільному плануванні обсяг стає набагато більше, і його не переривають стіни і перегородки.

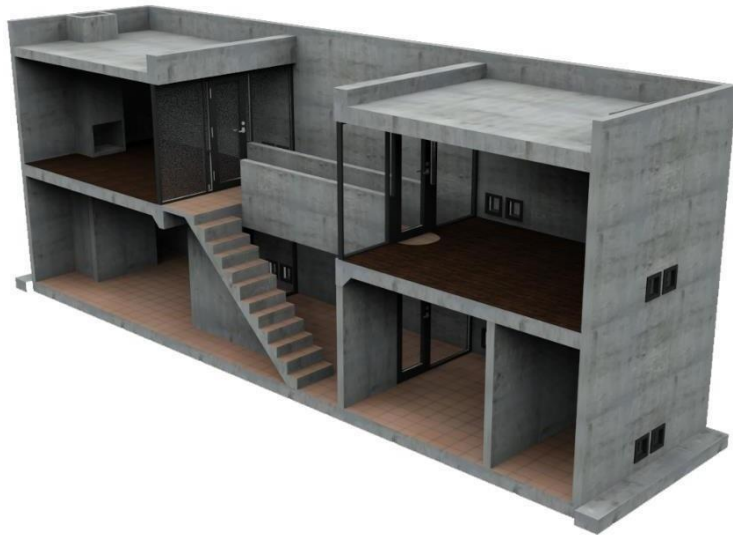
Це, в свою чергу, дозволило обрамляти види в набагато більшому масштабі, ще більше підкреслюючи великий об'єм, в якому знаходиться конструкція.



Мал. 8. Плани будинку Фарнсворта і скляного будинку

Вільне планування об'єднало простор в єдиний об'єм, але в той же час стерло найважливіший елемент дизайну - циркуляцію. В обох випадках, у будинку Фарнсворта і Скляному будинку, ні доріжки, по якій може пройти користувач, що залишає його без прогресивного досвіду в просторі.

Коробка стала центральним елементом модерністської архітектури і врешті-решт потрапила до Японії, де зазнала власної адаптації. Тадао Андо був архітектором, який взяв форму коробки і розбив її на щось, що було адаптоване до різних аспектів традиційного японського простору. При цьому зберігши форму коробки, Андо зміг відійти від первісної ідеї єдиного вільного плану і замість цього вставити в обсяг кілька коробок. Таким чином, Андо зміг розбити і створити перехідні точки циркуляції, за яким користувач міг переміщатися.



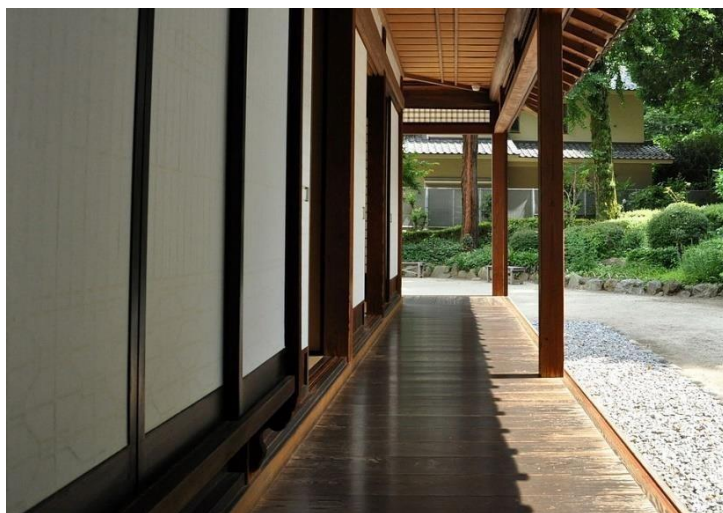
Мал.9. 3D-перетин рядового будинки роботи Тадао Андо

Форма коробки, запропонована Андо, була унікальною порівняно з попередніми західними ітераціями завдяки можливості існування декількох функціональних обсягів в рамках однієї форми, а не одного об'єму для всіх функцій. Розбивши обсяг на кілька частин, були створені різні простори, що відображають традиційний японський просторовий дизайн. Ідея про те, що тільки циркуляція може стати ефективною точкою переходу між декількома або одним об'ємом, дозволяє отримати більше вражень від дизайну.

Процес поділу обсягу на частини і створення циркуляції в просторі є концепцією всього японського дизайну. При розгляді циркуляційних просторів існують способи, за допомогою яких ці обсяги і простори стають пов'язаними, крім того, що вони примикають один до одного. [32, с. 165]

Сполучна веранда, яка існує у всьому японському дизайні, - відома як енгава, або простір між. Цей елемент дизайну служить багатофункціональним простором, який дозволяє з'єднувати інші простори, розташовані вздовж шляху, по якому рухається енгава.

Крім естетичної привабливості енгави, вона також забезпечує більш тісний зв'язок дизайну із природою, об'єднуючи внутрішні і зовнішні простори.



Мал. 10 Традиційна Енгава

«Енгава виконує ту ж функцію відновлення і укріплення зв'язку з природою. Вона не тільки є фізичним засобом, проміжним простором, але і трансформується в залежності від зміни клімату, оскільки її можна тримати відкритою чи закривати в залежності від температури. В зимовий час вона стає чимось на зразок лоджії, звідки відкривається вид на вулицю; влітку це конструкція, що нагадує ганок, по якому можна гуляти, насолоджуючись бризом і сонячним світлом»

Енгава витримала випробування часом і досі інтегрована в сучасні проекти, пропонуючи відпочити від забудови і з'єднуючи кордони між інтер'єром і екстер'єром. Завдяки сучасним інтерпретаціям і адаптаціям, цей класичний елемент дизайну зберіг своє значення як невід'ємна частина японської архітектури. Сучасні інтерпретації є підтвердженням важливості природи як невід'ємної частини дизайну. Сьогоднішні проекти також натхненні своїми попередниками, де розрив між просторами однаково важливий, будь то екран сидзі або нематеріальність скла.

«Маленька дерев'яна решітка, покрита склом з промасленого паперу, що є непроникною і стійкою до вітру, яка працює як свого роду розсувні двері і вікно. Сидзі не прозорі... це допомагає уникнути небажаних поглядів, але коли сонце потрапляє на таку стіну, інтенсивність світла на її вертикальній площині значно

посилюється... коли небо захмарене, седзі створюють приємні, хоча і похмурі інтер'єри... В певний час дня, якщо в кімнаті стає дуже темно, єдине рішення - зрушити седзі і залишити стіну відкритою, щоб збільшити кількість світла, однак при цьому можуть виникнути деякі незручності, такі як комахи або вітер»

Японський модернізм демонструє зовсім інше використання світла. Якщо західний модернізм пропускає велику кількість прямого світла, то японський модернізм пропускає контрольовану кількість світла і часто розсіює його, подібно до того, як світло проникало у приміщення в класичній японській архітектурі.

Одним з таких елементів дизайну є використання седзі або ширми, яка відділяла зовнішню частину будинку від внутрішньої.

Екран седзі - потужний елемент дизайну в традиційній японській архітектурі, здатний керувати кількістю світла, яке могло проникнути в простір. Крім кількості проникаючого світла, світло, який все ж проникав, розсіювався по промасленому папері, освітлюючи простір іншими засобами, ніж традиційні стратегії освітлення.



Мал. 11. Екран Седзі з традиційних матеріалів



Мал. 12. Екран Седзі в будинку, що виходить на вулицю

Цей спосіб розсіювання світла в порівнянні з прямим світлом переважає в модерністській архітектурі Японії сьогодні. Граючи зі світлом як елементом дизайну проти його традиційного використання, він стає чимось іншим, чимось більш теплим, ніж строге сонячне світло, що проникає в західні модерністські будівлі. Крім елемента світла, саме те, що взаємодіяло з ним, зробило його більш багатим як елемент дизайну - дерево.

Дерево здатне поглинати світло і м'яко відображати непряме світло, що розсіюється через екрани седзі, створюючи унікальну для цієї культури атмосферу. Хоча використання ширм седзі більше не поширене, вони переосмислені духовно через використання розсіяного або непрямого світла, що робить японську модерну архітектуру унікальною, коли мова йде про використання світла. Багато різних японських архітекторів-модерністів змогли використовувати світло як елемент дизайну і створити потужні архітектурні твори, які впливають на світ.



Мал. 13. Сучасна ширма седзі, збалансована з каменю і дерева

Сьогоднішнє використання ширми седзі змінило матеріали ширми, хоча і здатне віддати данину поваги її походженню і її багатому впливу на інтер'єр. Сьогодні ширми седзі виготовляються з різних видів скла, в тому числі матового, і контрастуючого зі сталевією рамою. У знак поваги до свого походженням матова текстура скла дозволяє розсіювати світло, залишаючи на ньому туманний ефект.



Мал. 14. Сучасна ширма седзі з використанням традиційних матеріалів

В сучасному дизайні ширми седзі все ще зберігають своє первинне призначення - розділяти простор, і хоча вони можуть не виходити безпосередньо на вулицю, ширма седзі може виконувати функцію дверей. На відміну від

звичайної двері, яка не пропускає світло, сучасна ширма седзі може збагатити простір своїм розсіяним світлом, на що були здатні класичні ширми седзі.

Хоча сучасний екран седзі може більше не взаємодіє з деревом, саме розуміння того, що поруч з ним працює інший матеріал, підвищує естетичну цінність екрану. У традиційному дизайні поєднання дерева з промасленим папером давало унікальний елемент дизайну, здатний освітити простір, а сучасні ширми седзі із сталі і скла змушені взаємодіяти з новим елементом - бетоном.



Мал. 15. Сучасна ширма седзі у формі обертових дверей

2.2. Концепти ландшафтного простору

«З таким почуттям близькості можна слухати, як краплі дощу падають з карниза і дерев, просочуються в землю, омиваючи підставку кам'яного ліхтаря і освіжаючи мох на сходах... Наші попередники, роблячи поезію з усього, що було в їх життя, перетворили те, що по праву має бути антисанітарною кімнатою в будинку, в місце неперевершеної елегантності, наповнене приємними асоціаціями з красою природи». [45, р. 3]

Не менш важливий елемент дизайну, навколишнє середовище служить сполучною ланкою між внутрішнім і зовнішнім простором. І знову в обох

модерністських стилях дизайну використання природи розглядається по-різному і стає двома різними сутностями, які взаємодіють з дизайном. Використання природи в якості елемента дизайну може залежати від місця, однак, первісна ідея міжнародного стилю обертається навколо ідеї, що кожен з цих видів може бути відтворений в іншому місці без особливої уваги до оточення, в якому він знаходиться.

Хоча деякі проекти в рамках інтернаціонального стилю, що перейшли в західний модерн, виявилися успішними, використання природи в якості елемента дизайну розглядається як щось « в подальшому обговоренні»; вона часто не перебуває в просторі, в якому мешкає людина.

Як згадувалося раніше, приклади будинку Фарнsworthа і Скляного будинку Міса Ван дер Рое і Філіпа Джонсона, відповідно, є прикладами модерністської коробки, здатної дублювати саму себе і відправлятися до місця, практично не звертаючи уваги на навколишнє середовище. Хоча дизайн великих скляних вікон є прикладом західного модернізму, вони екологічно непрактичні через високу сонячну активність влітку і високу проникність для холоду взимку. У кожному випадку на природу дивляться з внутрішнього простору, зберігаючи поділ світів.



Мал. 16. Скляний будинок



Мал. 17. Будинок Фарнsworthа

На відміну від західного модернізму, використання природи включено в дизайн процес в інтер'єрі проекту. [52] Той факт, що ландшафт був чимось, на що можна було дивитися, дивлячись з будинку, і був інтегрований в дизайн, має відношення і до церемоній в чайному будиночку:

«Сам простір повинен був бути невеликим, щоб не дозволити думкам блукати, але замість цього дивитися в сад, який представляв собою космос»



Мал. 18. Тривимірний переріз рядового будинку

Філософія дизайну деяких японських садів простежується через буддійські принципи, які переплітаються один з одним. З'єднуючи ці принципи разом, створюється японський сад - синтез філософій дизайну, які, незважаючи на багатовікові зміни у світі, все ще знаходять своє місце поруч з сучасною архітектурою. У цих проектах деякі філософські принципи дзен знайшли своє відображення у взаємодії природи з сучасними архітекторами, де вони беруть їх шматочки і частини, щоб створити свої власні проекти з урахуванням культури предків.

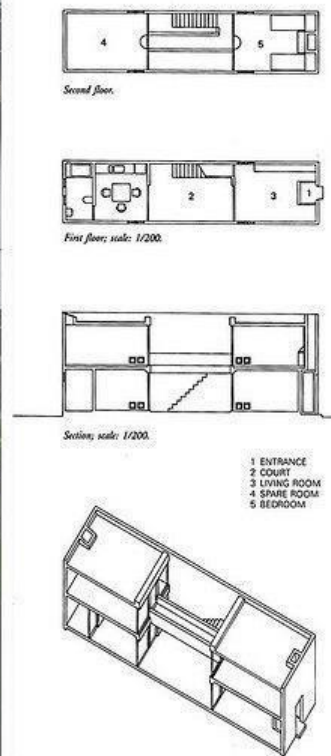
При такому глибокому благоговінні перед природою ідея включити її в дизайн не викликає сумнівів. Інтеграція природи в простір збагачує атмосферу і

оживляє простий обсяг в дизайні.

Природа в модернізмі розглядалася різними архітекторами по-різному. Будь-то створення внутрішнього двору або інтеграція дизайну з природою, щоб перетнутися через дизайн, природа підтримує важливий фактор у японських модерністських проектах.

Взаємодія з природою через модерністський дизайн, а також дизайн будівель показують інтеграцію принципів природи в іншому вигляді, крім самого саду. Прикладом класичного підходу до японського дизайну, що поєднує його з модернізмом нового часу, є будинок Azuma або Row House Тадао Андо в Осаці, Японія. Цей будинок, вже відомий своїм унікальним стилем, який включає бетон в японські проекти, віг став вершиною японського модернізму 70-х років. Завершений в 1975 році, цей проект з зовнішнього фасаду не має виду на вулицю, за винятком невеликого входу в центрі.

«Загальна форма, що нагадує сторожку, з дверним отвором у центрі». У проекті Андо використовує тільки дві прямокутні форми: загальний контур будівлі і дверний отвір. Ми також бачимо, що вся ділянка розділена в поздовжньому напрямку на три частини, а внутрішній двір також розділений на три рівні частини. Троїстість застосована до будівлі в цілому і повторюється ритмом long-short-long на фасаді, а саме: стіна-дверний отвір-стіна».

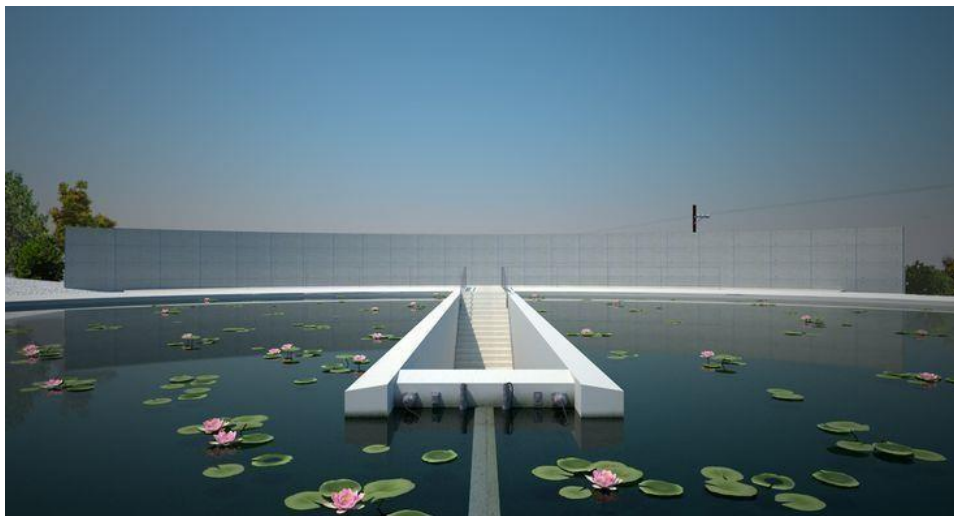


Мал. 19. Будинок Азума

Крім стоїчного екстер'єру, інтер'єр створює зовсім іншу обстановку, ніж можна було б очікувати. Інтеграція між природою і інтер'єром або дизайном пропонує притулок далеко від усього життя, що йде повз нього зовні. Але Тадао Андо створив цей двір не тільки з естетичних міркувань, але і як данину поваги до своєї власної культури.

«Звернення Андо з природою в місті - це ще одна відмінна риса його робіт. Зіткнувшись з вульгарним міським середовищем центру Осаки, він прийшов до висновку, що співіснування з природою є основоположним для життя людини. Він запропонував новий спосіб життя в співіснуванні з природою, який інтегрований в оселі. Взимку буває дуже холодно, в дощові дні, щоб сходити в туалет, потрібна парасолька. Андо віддавав пріоритет не якомусь легковажному поняттю зручності, а можливості дивитися вгору на небо і відчувати вітер. Внутрішній двір будинку в ряд - це відокремлений простір, відрізаний від міської квапливості; він відкритий тільки для неба. Це вікно, пропускає світло, вітер і дощ, щоб природа могла проникнути в дух спостерігача. Двір, виконаний з

бетону, скла й шиферу, відображає падаюче світло і створює складні тіні. Матерія чинить психологічний вплив на спостерігача саме тому, що відсутність орнаменту запрошує до чудесного співпереживання»



Мал. 20. Храм води роботи Тадао Андо

Вплив природи в японському модерністському дизайні - це те, що можна інтерпретувати і по-іншому, крім власне саду. Важливість зв'язку між людиною і природою доводить, наскільки потужним повинен бути синтез між ними, щоб створити цілісний дизайн. Японський модернізм створює міст між старим і новим, щоб створити місце для природи та інтегрувати її в дизайн будівель.

У порівнянні з західним модернізмом, інтеграція природи в японський модернізм була важливою частиною дизайну, інтегрованим і цілісним розумовим процесом; західний модернізм підтримував ідею створення дизайну з навколишньою природою, а не впускав природу в простір.

Класичний японський дизайн вимагав інтеграції природи, порівняно з західною культурою і дизайном, де збудований об'єкт сидить на природі, відштовхуючи її, а не переплітається з нею і бере її в дизайн.



Мал. 21. Будинок-музей Бенессе роботи Тадао Андо

Кенго Кума - ще один архітектор, який інтегрував природу в свої проекти. Замість традиційного методу розміщення природи у своїх проектах, Кума дотримується наступної філософії дизайну: «Можна сказати, що моя мета - «відновити місце». Місце - це результат природи і часу; це найважливіший аспект. Я думаю, що моя архітектура - це свого роду каркас природи. З її допомогою ми можемо відчувати природу глибше і ближче». Прозорість характерна для японської архітектури; я намагаюся використовувати світло і природні матеріали, щоб отримати новий вид прозорості»

Філософія Куми про «відновлення місця» - це ще один спосіб інтеграції будівлі з природою. Замість того, щоб поміщати природу безпосередньо у простір, він піклується саме про зв'язки з природою. Це важлива філософія, яка бере початок в класичному японському дизайні й успішно інтегрується в його проекти. Ця ідея впливає з іншої його ідеї - «стерти архітектуру» щоб людина могла стати більш пов'язаною з природою.

Навіть у своєму проекті Національного стадіону для Олімпійських ігор 2020 року він хотів таким чином інтегрувати природу.



Мал. 22. Концепція Кенго Куми для Олімпійського стадіону в 2020 році

«Мені подобається оточення цього гайена, паркової системи зовнішнього саду, яка має довгу історію. В епоху Мейдзі паркова система була задумана як велика серія взаємопов'язаних відкритих ландшафтних просторів. Наша пропозиція для стадіону полягає в тому, щоб знову створити «зелений зв'язок» у центрі Токіо. Ми розглядали стадіон, як частину парку, максимально використовуючи природні матеріали»



Мал. 23. Садова тераса Міядзакі роботи Кенго Кума

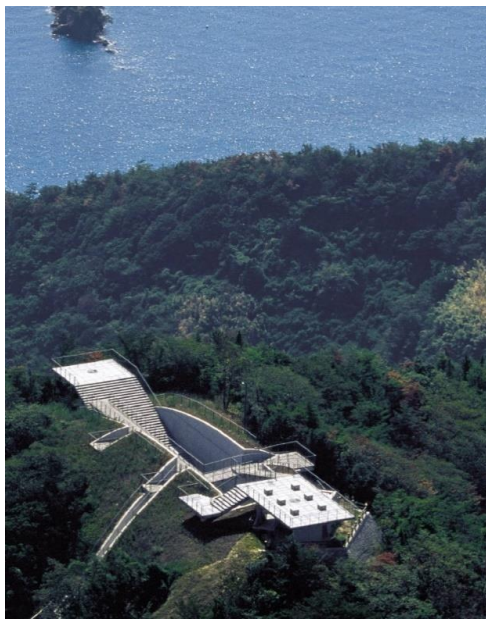
Іншою важливою ідеєю було знайти спосіб з'єднати стадіон з парковою системою за допомогою серії тіней. Тіні під дахом мають велике значення для японських будівель, виступаючи в якості проміжної зони між ландшафтом та архітектурою. Протягом всієї історії японської архітектури тіні були елементом

архітектури завжди.

Кількість інтеграції природи в його сучасні проекти - це те, що рідко можна побачити в сучасному архітектурному світі. Замість того щоб створювати проекти, які є єдиним цілим з природою і мало впливають на навколишнє середовище, сучасний дизайн часто бере навколишнє середовище, щоб отримати нове уявлення про те, яким повинен бути дизайн природи.

Потужна філософія дизайну Куми отримала подальший розвиток після цунамі в Японії в 2011 році, коли він заявив, що «коли мова йде про протистояння людини і природи, природа завжди буде переважати»

Виходячи з цієї ідеології, проекти Куми є відображенням сучасної інтерпретації, перетинається з природою так, що архітектура стає в деякому сенсі прозорою, де дизайн - це те, що є досягається шляхом роботи з природою, а не стирання та відтворення її.



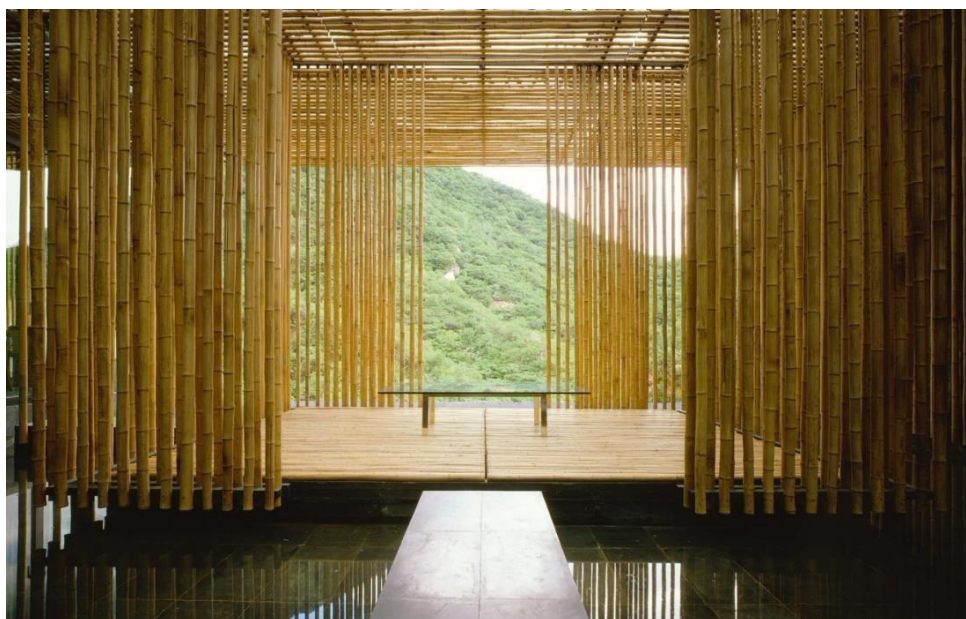
Мал. 24. Обсерваторія Кіро Сан роботи Кенго Кума

Одним з перших проектів, з якого Кума почав цю філософію, була обсерваторія Кіро-Сан. Розташована в горі, «будівля тут стає невидимою, врослою у землю, як ніби архітектура хоче поширитися на всю гору і на весь світ».

Обсерваторія Кіро-Сан відрізняється від сучасних проектів Куми тим, що

цей тип архітектури був поміщений в природу і не є прозорим у сенсі прямого візуального зв'язку з природою.

На наш погляд, це зберігає зв'язок з природою, яку Тадао Андо інтегрував в свої проекти, де дизайн будівлі інтегрований з природою, але не прозорий для неї. Філософія дизайну Куми змінилася після цунамі 2011 року. Це зміна у філософії дизайну Куми створила інший рівень взаємодії з природою, де замість того, щоб будівля взаємодіяла з природою, природа більше взаємодіяла з дизайном.



Мал. 25. Велика бамбукова стіна роботи Кенго Кума

Ідея прозорості структури, щоб природа була доступна візуально і фізично, є важливою особливістю японського дизайну, яка продовжує жити в роботах Куми.

У всіх його проектах важливість інтеграції природи на рівні створення конструкцій, прозорих для природи, є відображенням японських принципів дизайну та культурного впливу, які досягли успіху в сучасних інтерпретаціях.

Прозорі конструкції Куми з сильним зв'язком з природою пропонують інший спосіб інтеграції ідей, який дозволяє природі стати більш синергічною з дизайном в цілому. Це стало частиною особистості Кенго Куми і переважає в

його проектах сьогодні, таких як центр мистецтв в Безансоні і місто музики у Франції, музей дерев'яного мосту Юсухара і багато інших проектів. Зв'язок через природу - це не просто одномоментний процес, а частина єдиного цілого, яке вимагає не тільки важливості природи, але і матеріальність.



Мал. 26. Музей дерев'яного мосту Юсухара роботи Кенго Кума

Те, як сучасні японські архітектори інтегрували природу в свої проекти, говорить про те, наскільки важлива природа для цієї культури.

Створення проектів, в яких природа інтегрована в дизайн, стає першим кроком до цілісного дизайну, а не наступним. У західному дизайні природа і ландшафт займають другорядне місце, оскільки вони часто залишаються на зовнішній стороні дизайну, а не всередині нього.

2.3 Дослідження характерних особливостей японської архітектури в порівнянні з українською

Шедеври дерев'яного будівництва Японії отримали визнання у всьому світі. Однак мало хто з українців знає про унікальні дерев'яні будівлі у своїй

країні, які досі стоять у віддалених селах, майже недоступних через погані дороги. Тим не менш, тут є помітні народні доми і старовинні дерев'яні храми, які стоять в одному ряду з будь-якими архітектурними перлинами на земній кулі.

Про генезис українського дерев'яного зодчества ходять різні здогадки. Але ніхто не може назвати певних причин виникнення тих дерев'яних церков, які з незапам'ятних часів є традиційними для українського високогір'я. Одне відомо точно: ні в сусідніх народів, ні де-небудь ще на земній кулі ви не знайдете архітектурного аналога цим будівлям. Є ідентичні церкви, побудовані українцями на своїх етнічних землях, які нині належать іншим країнам [53]. Таким чином, генезис української дерев'яної церкви досі залишається актуальним питанням.

Те, що ми можемо досліджувати зараз, - це лише деякі будівлі, що збереглися, залишилися від великої кількості церков, каплиць і сільських будинків, які стояли раніше. Велика частина української дерев'яної архітектури зникла. Пожежі, війни, імперська політика уніфікації і просте відношення людей до справи призвели до майже повного знищення українських традиційних будівель.

В основному дерев'яні будівлі України та Японії мають різні конструктивні обриси. Існують тільки дві принципові конструктивні системи будівництва з деревини: блок-хаус, так званий «зруб» (горизонтальне розташування колод), прийнятий в районах з більш холодним кліматом (як Україна) і каркас (стійки і балки), популярний в більш теплих країнах (Японія). Однак здоровий аргумент про те, що система «зруб» народилася на Півночі, а каркас - на Півдні, тут не працює [83]. Дуже схоже на те, що на ранній стадії еволюції дерев'яного будівництва багато використовували обидві системи скрізь. Згодом система, яка на місці найкраще відповідала нагоді, витіснила конкуруючу в певних областях. Так, метод блок-хауса переміг в Україні, а каркасна система переважала в Японії, вологий, жаркий клімат якої був

несприятливий для блок-хаусів: вентиляція - складна проблема, а загальна конструкція дуже хитка під час землетрусу [83]. Це не означає, що певна система себе вичерпала. Система, що потерпіла поразку, як правило, виживає в невеликих локальних масштабах. Наприклад, в Японії до цих пір будують комори і храмові святині за принципом блок-хауса. Інакше поширені каркасні дзвіниці на Західній Україні. Причина зрозуміла - вберегти вежу від руйнівної вібрації, тепер уже не від землетрусу, як в Японії, а від дзвону [83]. Таким чином, ми бачимо явну схожість в шляхах розвитку дерев'яного зодчества в Японії та Україні. Але немає жодного факту прямого впливу або будь-якої взаємодії між цими народами в давнину, коли зароджувалося дерев'яне зодчество. Підставою для такого споріднення є фундаментальні правила, якими користуються конструктори. Як би там не було, ми вважаємо, що детальне вивчення традиційних дерев'яних будівель Японії допомогло б нам дещо дізнатися про походження українських дерев'яних церков.

Історичний календар, що традиційно використовується в Японії, складається з періодів, які називаються епохами, переважно утворених від назв тимчасово мінливих столиць:

Найдавніші архітектурні споруди відносяться до епох Джомон і Яйой. Японці дуже дбайливо ставляться до своєї історичної спадщини, тому ретельно розкопують стародавні поселення і будують на їх місці архітектурні парки (скансени). В Японії відкриті десятки стародавніх сіл [28]. Залишки найдавніших осель зазвичай являють собою ями в землі, що залишилися після стовпів і паль, і фрагменти дерева, тим не менш, їх достатньо, щоб визначити конфігурацію будівлі й її принципові особливості [44]. Після завершення розрахунків дослідники зводять гіпотетичну будівлю по справжньому плану. Відновлені будівлі мають вигляд майже справжньої старовини. Іноді брак конструктивної інформації заповнюють зображення архітектурних об'єктів, знайденими на місці розкопок [43]. Це малюнки на кераміці, зображення на зворотній стороні дзеркал і глиняні моделі будинків, знайдені в могильних

курганах [104]. Дивний той факт, що японські моделі дуже схожі на глиняні моделі будинків і храмів, десятки яких знайдені при розкопках стародавніх міст, що належать до трипільської культури, яка процвітала на Україні в 5400 - 2700 рр. до н. е. (мал. 29). Немає жодних свідчень міграцій або культурного взаємозв'язку між такими далекими минулими народами, хоча ніхто не може остаточно виключити таку можливість.

Старовинне японське ямне житло татеана схоже на українську «колибу» (хатина дроворуба) або «курін» (халупа). Татеана - це круглий (зрідка прямокутний) будинок, побудований над ямою метрової глибини. Спираються жердини, укладені на внутрішній каркас з чотирьох балок, що створювали похилі боки. До укріплених боків прив'язували соломку, залишаючи зверху отвір для виходу диму [104] (мал. 30.). Побудови комор були предметом турботи, бо зберегти врожай означало вижити. Ось і відповідь, чому старі оселі були примітивними халупами, а комори - цими будинками.



Мал. 29. Аналогії моделей архітектури давніх глиняних розкопок: А - культура Трипілья, Україна; Б - період курганних могил, Японія



Мал. 30. Реконструкція аналогій дерев'яних ямних осель раннього типу:
А - українська дерев'яна хата «колиба» (Львівський скансен); Б - японське житло «татеана» (Toro skansen)



Мал. 31 Аналогії сільських будинків:

А - Україна (Київ «Пирогово» скансен); В - Японія (Осака Рекуті-коєн скансен)

Кожна купа мала відбійник для мишей - так званий «недзумі-гаєші» - дерев'яний брусок, прикріплений горизонтально прямо під підлогою сараю [44]. Навіть якщо щур або миша могла забратися на палю, у неї не було шансів подолати плоский дефлектор. У подальшому розвитку японської архітектури відбулася помітна трансмогіфікація: ранні синтоїстські храми перейняли комору такаюка [103]. Не дивно - адже головними синтоїстськими богами були духи полів: покровителі врожаю і рису [30]. Природно, комора для врожаю була кращим місцем їх проживання. Тому синтоїстський храм у формі комори був канонізований [36].

Походження дерев'яного зодчества в Україні аналогічне. Найбільш вірогідна теорія також наполягає на генезисі традиційної дерев'яної церкви від будівництва зерносховища з тієї ж очевидної причини. Давні язичницькі вірування, безсумнівно, вплинули на християнські ритуали і сакральну архітектуру. Синто і слов'янське язичництво мають майже споріднені риси. І стародавні японці, і слов'яни були пантеїстами, які жили в залежності від духів природи, що мешкають в навколишньому ландшафті (вони визначали річку, пагорб, вир, старе дерево, скелю як палац втілення місцевих божеств) [33].

Композиція найбільш важливого стародавнього синтоїстського святилища Ісе-Дзінгу є хорошим прикладом перетворення комори в храм. На кожен 20-й рік зносять всі будівлі цього храму і зводять ідентичні нові на сусідній ділянці. Переробка триває до нескінченності: після закінчення 20 років його знову розбирають і будують новий (такий саме) храм на колишньому місці. Традиція синто наполягає на тому, що божество часто бажає переїхати в нове святилище [30].

Неозброєним оком помітно, що японські та українські сільські будинки архітектурно споріднені. Практично неможливо визначити, в якій країні ви перебуваєте, якщо різко прокинутися посеред якогось традиційного села. Ті ж маленькі будиночки під солом'яними дахами зі звисаючими вниз сушеними травами і цибулею. Ті ж квіти мальви й ірису навколо будинку, ті ж паркани, побудовані в тій же манері. Японський каркасний будинок, при зовнішній аналогії, відрізняється від українського будинку конструктивно [101]. У ньому є підняті підлоги, покриті татамі. В земляній підлозі кухні є камін ірорі - трохи нагадує українську піч.

Музеї традиційної сільської архітектури в Японії так само популярні, як і в Україні. Туди привозять старовинні будинки і храми з ближніх і дальніх сіл. До того ж японці зараз не прагнуть перевезти той чи інший будинок звідки-то в централізований музей, вони воліють зберігати все старе село як воно є. Древня село Сіракава-го в префектурі Гіфу є заповідною зоною з світовим ім'ям,

індексованою ЮНЕСКО. У цьому скансені (музеї під відкритим небом) досі живуть люди - в основному нащадки тих, хто збудував ці будинки пару століть тому. Так що це живий музей, і в будинку можна заглянути зсередини.

Висновки до другого розділу

На основі концепту «Ма» в японському суспільстві шикуються гармонійні відносини між людиною і навколишнім світом. Концепт «Ма» закладений в ідеї соціального простору. В японській мові існують дві близькі за семантикою лексичні одиниці, що передають значення «людина» - хіто і нінген. Лексична одиниця Хіто існує для позначення узагальнено-абстрактного поняття «людина / люди», а лексична одиниця нінген, вказує на те, що людина знаходиться в якомусь спільному з іншими людьми соціальному просторі, тому вона може передавати і значення «людство».

У японському суспільстві людина сприймається не як особистість, індивідуум, що відрізняється від всіх інших, що характерно для західної культури, а як складова частина суспільства. Ідея соціальних зв'язків закладена і в слові Накама - товариш, приятель, колега, товариш по службі, компанія, група, буквально - простір відносини. Простір бере безпосередню участь у встановленні відносин між суспільством і особистістю. Між основоположними поняттями ідентифікації положення людини в соціумі сот сото-поза і уті - всередині існує простір секен - оточення, в якому не слід бути ні занадто близьким, ні занадто віддаленим від навколишнього соціуму, а вміти вибудовувати відносини з урахуванням «Ма» - правильної дистанції між собою та іншими.

Між об'єктивно існуючим фізичним світом і його відображенням в культурі і мові знаходиться зона суб'єктивного сприйняття цього світу свідомістю. Концепт «Ма», будучи елементом національної картини світу, відображає в мовній свідомості японців комплекс уявлень про устрій світу. Ма - це простір між матеріальним і духовним, сфера породження смислів, яка може

бути заповнена будь-яким значенням і почуттям. Розуміння і відчуття концепту «Ма» багато в чому визначає культурний контекст комунікації в Японії. З його японці створили унікальний спосіб сприйняття подій і взаємодії в просторі і часі, в тому числі, цей концепт є актуальним й для архітектури, у ній – він є одним з провідних під час планування будівель та простору у середні них, особливо що стосується житлових приміщень.

У сучасному світі гостро виникають проблеми екології навколишнього середовища, і прийшов час переглянути місце людства в ньому. Філософія єднання з природним середовищем є одним з виходів з кризи, що створилася. Людина не повинна панувати над природою, і саме «симбіоз» з нею виведе людство до нових вершин буття. Без сумніву, творіння архітектури, засновані на традиціях японської культури, будуть унікальними і дозволять ввести не тільки духовність і красу, а й повернути людині загублені зв'язки з навколишнім світом природи. Звернення до національних традиційних ідей японської філософії допоможе по-новому поглянути на навколишній світ, усвідомити роль природи в нашому житті, осмисленість, яку вона надає. І японська модель ставлення до природи, японське мистецтво, оспівує, любовно вдивляється і вслухається в природу, що закликає до тонкої і дбайливої взаємодії з нею, злиття, виявляються дуже актуальними і співзвучними настроям сучасної людини, що задумась про подальшу долю світу.

ВИСНОВКИ

Архітектура Японії є одним з яскравих шедеврів світової культури і володіє своєрідною красою. Японські споруди примітні не тільки своїми витонченими покрівлями, але і органічним взаємозв'язком з навколишнім пейзажем. Протягом багатьох століть японська архітектура виробляла свої принципи, відбираючи найкраще і зводячи це в національні традиції.

У даному розділі були розглянуті етапи становлення основних типів японської архітектури: стародавнє зодчество, архітектура японських храмів і святилищ, замкова середньовічна архітектура, архітектура палаців.

Починаючи з найдавніших часів, в японській архітектурі з'являлися і встановлювалися ті принципи, які згодом стали основою для зведення і синтоїстських храмів, і імператорських палаців, а також сучасних споруд.

Унікальність релігійної архітектури Японії полягає в наявності двох однаково поширених релігій: національної синтоїстської віри і буддизму. Храми двох конфесій мають різні методи зведення, які вироблялися протягом довгої історії релігійного досвіду японців. У японській релігійній архітектурі приклади синтоїстських святилищ і буддійських храмів впливали на становлення архітектури житлових будинків. Філософські вчення і релігійні догми, що визначали спосіб життя народу в історичні віхи, втілювалися в архітектурних стилях і привнесли в кожен будівлю індивідуальний характер.

Зодчество Японії також відображає історичне становлення держави. Архітектура храмів синтоїзму і буддизму впливала одна на одного з самого початку, так само як і буддійська філософія проникала в національну релігію японців. Будівництво храмів є переосмисленням у наочно-чуттєвій формі найважливіших догматів віровчення.

Архітектура в Японії відігравала важливу роль і в житті суспільства. За допомогою своїх багатих резиденцій сьогуні висловлювали владу і силу, аристократія споглядала закони буття в мікрокосмі своїх садибних садів. В

інтер'єрі житлових будинків виражався світогляд господаря, його соціальний стан і естетичні переваги. Японська житлова архітектура повністю відобразила світосприйняття і систему ідей свого часу.

Архітектура японських храмів, палаців і замків пронизана одними принципами деревообробки, конструкції, однакових будівельних матеріалів.

Традиційна японська архітектура багато в чому відмінна від західних принципів будівництва, які побудовані на володарюванні людини над природою. Це підштовхує дослідників до глибокого вивчення японської культури. Заглибившись у вузьку область мистецтва, залучення до відмінного світосприйняття робить більш доступним його розуміння. Порівняння принципів японської архітектури з європейськими принципами дозволяє виділити цілий ряд загальних властивостей і відмінностей, які в свою чергу також сприяють більш повноті наукового дослідження.

Вивчивши основні типи японської традиційної архітектури, ми робимо висновок, що її головною особливістю є тісний зв'язок з навколишньою природою. Це виражається головним чином в організації садового ландшафту і у влаштуванні інтер'єру будівлі. Різні види садового мистецтва, невеликі павільйони, штучні ставки створюють обстановку, наближену до природної. Розсувні двері, легкий каркас японських будівель сприяє зближенню людини і природи.

Японська архітектура включає в себе не тільки зовнішню форму будови і спосіб будівництва, але до її області відноситься і зв'язок інтер'єру з принципами всієї архітектури будівлі. Ці принципи, вивірені століттями: простота і багатофункціональність, природність і споглядальність, єдність одного і безлічі стилів, придбали небувалу актуальність в сучасному світі, що постав перед глобальними екологічними та соціальними проблемами. Проникаючи в історію, ми переконуємося, що палацовий комплекс поєднував в собі всі види японського мистецтва, а намагаючись зрозуміти його архітектуру, ми виявляємо, що фундаментом є теорія буддійської філософії, яка постійно розвивалася, що

дозволяє їй бути сучасною і унікальною одночасно.

На основі концепту «Ма» в японському суспільстві шикуються гармонійні відносини між людиною і навколишнім світом. Концепт «Ма» закладений в ідеї соціального простору. В японській мові існують дві близькі за семантикою лексичні одиниці, що передають значення «людина» - хіто і нінген. Лексична одиниця Хіто існує для позначення узагальнено-абстрактного поняття «людина / люди», а лексична одиниця нінген, вказує на те, що людина знаходиться в якомусь спільному з іншими людьми соціальному просторі, тому вона може передавати і значення «людство».

У японському суспільстві людина сприймається не як особистість, індивідуум, що відрізняється від всіх інших, що характерно для західної культури, а як складова частина суспільства. Ідея соціальних зв'язків закладена і в слові Накама - товариш, приятель, колега, товариш по службі, компанія, група, буквально - простір відносини. Простір бере безпосередню участь у встановленні відносин між суспільством і особистістю. Між основоположними поняттями ідентифікації положення людини в соціумі сото-поза і уті - всередині існує простір секен - оточення, в якому не слід бути ні занадто близьким, ні занадто віддаленим від навколишнього соціуму, а вміти вибудовувати відносини з урахуванням «Ма» - правильної дистанції між собою та іншими.

Між об'єктивно існуючим фізичним світом і його відображенням в культурі і мові знаходиться зона суб'єктивного сприйняття цього світу свідомістю. Концепт «Ма», будучи елементом національної картини світу, відображає в мовній свідомості японців комплекс уявлень про устрій світу. Ма - це простір між матеріальним і духовним, сфера породження смислів, яка може бути заповнена будь-яким значенням і почуттям. Розуміння і відчуття концепту «Ма» багато в чому визначає культурний контекст комунікації в Японії. З його японці створили унікальний спосіб сприйняття подій і взаємодії в просторі і часі, в тому числі, цей концепт є актуальним й для архітектури, у ній – він є одним з провідних під час планування будівель та простору у середні них, особливо що

стосується житлових приміщень.

У сучасному світі гостро виникають проблеми екології навколишнього середовища, і прийшов час переглянути місце людства в ньому. Філософія єднання з природним середовищем є одним з виходів з кризи, що створилася. Людина не повинна панувати над природою, і саме «симбіоз» з нею виведе людство до нових вершин буття. Без сумніву, творіння архітектури, засновані на традиціях японської культури, будуть унікальними і дозволять ввести не тільки духовність і красу, а й повернути людині загублені зв'язки з навколишнім світом природи. Звернення до національних традиційних ідей японської філософії допоможе по-новому поглянути на навколишній світ, усвідомити роль природи в нашому житті, осмисленість, яку вона надає. І японська модель ставлення до природи, японське мистецтво, оспівує, любовно вдивляється і вслухається в природу, що закликає до тонкої і дбайливої взаємодії з нею, злиття, виявляються дуже актуальними і співзвучними настроям сучасної людини, що задумась про подальшу долю світу.

Передача знань про технології і архітектурні стилі поставила майбутню Японію на шлях коригування як фізичного, зовнішнього вигляду, так і в то ж час змінила суть її уявлень про національну ідентичність та культуру. Трансформація японського життя у зв'язку з впровадженням західних освітніх можливостей вивчення сучасних матеріалів, технологій і структур розглядалася як охоплює всі аспекти Японії як країни в період Мейдзі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Империя знаков. – М.: Праксис, 2004. – 143 с.
2. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров. М: Стройиздат, 1980. 172 С.
3. Велев П. Города будущего. М: - Стройиздат, 1985. 160 с. Пер. с болг. С.Д. Ланской/под ред. А.Э. Гутнова.
4. Виноградова Н.А. Искусство Японии: Альбом. М: Изобр. Искусство, 1985. 57 С.
5. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. М: Искусство, 1979. 370 С.
6. Воробьев М.В. Древняя Япония. Историко-археологический очерк. М: ИВЛ, 1958. 119 С.
7. Всеобщая история искусств. Т. VI, кн. 1/ Под ред. Шкирич И.А., Норина Е.В. М: Искусство, 1965. 932 С.
8. Всеобщая история искусств// Под ред. Б.В. Веймарна, Ю.Д. Колпинского. М., 1961.
9. Гартман С. Японское искусство. СПб, 1908. 104 С.
10. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций. Москва: Изд-во Академия, 1998. 432 С.
11. Герасимова М.П. Духовный портрет японского общества// Портрет современного японского общества. М, 2006. С. 242-257.
12. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М: Стройиздат, 1984. 455 С.
13. Главева Д.Г. Традиционная японская культура: специфика мировосприятия. М., 2003.
14. Григорьева Т.П. Человек и мир в японской культуре. М: Наука, 1985.
15. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М: Главная

редакция восточной литературы издательства «Наука», Институт востоковедения АН СССР, 1979. 276 С.

16. Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры. М: Наука, 1986. 286 С.

17. Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И. Культура послевоенной Японии. М: Наука, 1981. 215 С.

18. Гришин М.В. Взаимодействие художественных культур Японии и стран Запада во второй половине XIX-XX веков : Диссертация на соискание учёной степени кандидата Культурол. Наук / Институт искусствознания. М., 2003.

19. Гуляницкий Н.Ф. Теория метаболизма и архитектурная практика Японии// Архитектура Запада, противоречия и поиски 60-70-х годов. Т. 3. М: Стройиздат, 1983. С. 151-162.

20. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 672 с.

21. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Спб: Алетейя, 1998.

22. Дёлэ Н. Япония вечная. М: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. 160 С.

23. Денике, Б. Япония. Альбом по архитектуре. Москва: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. 103 С.

24. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Деррида Ж. Письмо и различие / пер с фр. А. Гараджи. — СПб.: Академ-проект, 2000. — 495 с.

25. Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.

26. Дженкс Чарльз А. Язык архитектуры постмодернизма. М: Стройиздат, 1985. 136 С.

27. Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М: Прогресс-

Традиция, 2004. 418 с.

28. Киддер Дж. Япония до буддизма / Дж. Киддер. – М.: Центрполиграф, 2003. – 287 с.

29. Курокава К. Философия симбиоза – переход от эпохи машин к принципу жизни // К архитектуре XXI века. A potiori: сб. науч. ст. РААСН. – М.: РААСН, 2002. – С.35–39.

30. Накорчевский А. А. Синто / Накорчевский А. А. – СПб.: Азбука-классика – Петербургское Востоковедение, 2003. – 448 с.

31. Пьянкова М. С. Потенциал развития минимализма в эстетике экодизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – Екатеринбург, 2011. – №2. – С.86–90.

32. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники: в 2 т. – М.: Архитектура-С, 2007. – Т.2. – 432 с.

33. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Рыбаков Б. А. – М.: Наука, 1981. – 697 с.

34. Солодухо Н. М. Понимание онтологического статуса небытия // Известия КГАСУ. – Казань, 2006. – №1(5). – С.126–128.

35. Судзуки Д. Т. Введение в дзэн-буддизм // – URL: <http://psylib.org.ua/books/sudzd01/txt02.htm>.

36. Танге Кендзо. Архитектура Японии. Традиция и современность / Танге Кендзо. – М: «Прогресс», 1976. – 240 с.

37. Торчинов Е. А. Введение в буддологию. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – 304 с.

38. Хайдеггер М. Искусство и пространство / Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С.312–316

39. Хайдеггер М. Проселок // – URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bypath.txt>.

40. Чанышев А. Н. Трактат о небытии – URL: http://psylib.org.ua/books/_chana 01.htm).

41. Эко У. Из заметок к роману «Имя розы»: постмодернизм, ирония, удовольствие / Эко У. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
42. 櫻井敏雄「伊勢と日光」—東京: 小学館、1992年、—178 р.
(Сакураї Т. Ісе та Нікко. – Токіо: Шьогакукан, 1992. – 178 с.)
43. 藤田まさや・古賀秀策「日本建築史」—京都: 昭和堂、1999年 – 236 р. (Фуджіта М., Кога Ш. Історія японської архітектури. – Кіото: Шьовадо, 1999. – 236 с.)
44. 「日本建築史」佐藤政次の発行者下—東京: オーム社、2003.—265 р. (Історія японської архітектури / [за ред. С. Масаджі]. – Токіо: Охмия, 2003. – 265 с.)
45. A dictionary of Buddhism terms and concepts. – Tokyo: Nichiren Shoshu International Center, 1990. – 579 p.
46. Beasley W. G. Modern Japan. Aspects of history, literature and society. – Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1988. – 297 p.
47. Beasley W. G. The Meiji restoration. – Stanford: Stanford University Press, 1972. – 513 p.
48. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2006.
49. Bogнар, Botond. Contemporary Japanese Architecture. New York: Van Nostrand Reinhold Company, Inc., 1985.
50. Botond Bogнар. Contemporary Japanese architecture. New York: Rizzoli, 1985. 364 P.
51. Brown Azby. The very small home. Japanese ideas for living well in limited space. – Tokyo: Kodansha International Ltd., 2005. – 111 p.
52. Butler S.D. The making of a modern Japanese architecture. Tokyo, New York, 1987.
53. Buxton D. The wooden churches of Eastern Europe. An introductory

survey. – London: Cambridge University, 2008. – 406 p.

54. Chen, Xiaomei. Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.

55. City Planning of Tokyo. – Tokyo: The Tokyo Metropolitan Government, 1983. – 144 p.

56. Clancey, Gregory. Earthquake Nation: The Cultural Politics of Japanese Seismicity, 1868-1930.

57. Coaldrake H. The way of the carpenter. – New York: Weatherhill, 1990. – 204 p.

58. Colquhoun A. Modern architecture. Oxford, NY: University Press, 2002. 287 P.

59. Fawcett C. The new Japanese house: Ritual and Anti-ritual Patterns of Dwelling. London: GRANADA, 1980. 192 P.

60. Fujioka M. Japanese residences and gardens. A tradition of integration. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1982. 48 P.

61. Fumihiko Maki. Japanese City Spaces and the Concept of Oku // The Japan Architect. Tokyo, 1979. № 5. P. 44-47.

62. Funakoshi Kinya. «The Adoption of European Architecture in Japan.» Graduation thesis, Imperial College of Engineering, 1883.

63. GA Document. Japan. Volume 15/ Edited and photographed by Yukio Futagawa. Tokyo: A.D.A. Edita, 1986. 240 P.

64. GA Document. Modern architecture 1920-1945. Special issue 3/ Edited by Yukio Futagawa. Tokyo: A.D.A. Edita, 1983. 264 P.

65. GA Document. Modern architecture 1970-1980. Special issue 1/ Edited by Yukio Futagawa. Tokyo: A.D.A. Edita, 1980. 312 P. (198 с. – сони тауэр)

66. Greenbie B.B. Space and spirit in Modern Japan. London: Yale univ. press. Cop, 1988. 195 P.

67. Hinago M. Japanese Castles. – Tokyo: Kodansha International Ltd., 1986. – 200 p.

68. Hirai Kiyoshi. Feudal architecture of Japan// translated, adopted by Hiroaki Sato, Jeannine Ciliotta. New York: Weatherhill, 1974. 166 P.
69. Isozaki, Arata. Edited by David B. Stewart and translated by Sabu Kohso. *Japanness in Architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
70. Itoh T. *The Elegant Japanese House. Traditional Sukiya Architecture*. – New York: Weatherhill, 1982. – 218 p.
71. Izumoji Y. *Kyoto*. – Osaka: Hoikusha Publishing Co., 1996. – 124 p.
72. *Japan in a comparative perspective: international symposium/ Japan 12-17, 1998*. Kyoto, 1998.
73. *Japan. An illustrated encyclopedia*. Tokyo: Kodansha, 1993. 1924 P.
74. *Japan's New Architecture/ Edited by Shinji Koike*. Tokyo: The Shokokusha Publishing Co. inc, 1956. 142 P.
75. *Japanese architecture and gardens*. Edited by Hirotara Ota. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1966. 444 P.
76. Jencks Ch. *Modern movements in architecture*. Harmondsworth, 1985.
77. Jencks Ch. *The new paradigm in architecture: The Language of Post-Modernism*. Yale University Press New Haven and London. 2002. 279 P.
78. Kawazoe N. *Contemporary Japanese architecture*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1965. 76 P.
79. Kazuo Nishi, Kazuo Hozumi. *What is Japanese architecture?* Tokyo: Kodansha International Ltd., 1986. 144 P.
80. Kidder J.E. *Japanese temples*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-Sha, 1964.
81. Kishida Hideto. *Japanese architecture*. Japan, 1952.
82. Klotz H. *The history of postmodern architecture*. Cambridge, London: The MIT Press, 1988. 461 P.
83. Kobayashi T. *Nara Buddhist art: Todai-ji*. – Tokyo: Heibonsha, 1975. – 160 p.
84. Kojin K. *Architecture as metaphor: language, number, money*. London: The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2001. 199 P.

85. Kurokawa K. Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis. – Tokyo: Kodansha Int., 1997.
86. Kurokawa K. From Metabolism to Symbiosis. – London: Academy EDITIONS, 1992.
87. Kurokawa K. From the Age of the Machine to the Age of Life// L'Arca. – Milan: l'ARCAEDIZIONI, 2006. – № 219.
88. Kurokawa K. Kisho Kurokawa: selected and current works. –Tokyo: Purotogarakishi, 1996. – P. 237.
89. Kurokawa K. Metabolism and Symbiosis. Berlin: Jovis, 2005. 160 P.
90. Kurokawa K. Metabolism in architecture. – London: Studio Vista, 1977. 208 P.
91. Pittau, Joseph «Inoue Kowashi (1843-1895) and the Meiji educational system,» in Modern japan: An Interpretive Anthology, ed. Irwin Schiener, 176-189. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1974.
92. Reynolds, Jonathan J'vI. «Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice.» The journal ofthe Society ofArchitectural Historians, 61, no. 4 (Dec., 2002): 530-536.
93. Sand, Jordan. House and Home in Modern japan: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930. Cambridge; London: Harvard University Asia Center, 2003.
94. Satachi Shichijiro. «The Future Domestic Architecture ofJapan.» Graduation thesis, Imperial College of Engineering, 1879.
95. Sato, Seizaburo. «Japan's World Order.» In Modern japan: An Interpretive Anthology, ed. Irwin Scheiner. 9-17. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1974.
96. Smith, Thomas C. «Old Values and New Techniques in the Jvmodernization of Japan.» In Modern japan: An Interprethe Anthology, ed. Irwin Scheiner. 95-103. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1974.
97. Sone Tatsuzo. «The Future Domestic Architecture.» Graduation thesis,

Imperial College of Engineering, 1879.

98. Taki Daikichi. «Future Architecture in Japan.» Graduation thesis, Imperial College of Engineering, 1883.

99. Tatsuno Kingo. «The Future Domestic Architecture.» Graduation thesis, Imperial College of Engineering, 1879.

100. Taut, Bruno. Fundamentals of Japanese Architecture. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai The Society for International Cultural Relations, 1936.

101. Teiji Itoh. Traditional domestic architecture of Japan. – Tokyo: Heibonsha, 1982. – 150 p.

102. Teikichi Ono. «An Essay on Architecture.» Graduation thesis, Imperial College of Engineering, 1891.

103. Watanabe Yasutada. Shinto art: Ise and Izumo shrines. – New-York: WEATHERHILL / Tokyo: HEIBONSHA. – 1964. – 193 p.

104. Yong D., Kimura M. Introduction to Japanese Architecture. – Singapore: PERIPLUS, 2004. – 128 p.