

Переосмысление традиции в архитектуре Ван Шу: принцип аналогии и метод деформации

Статья посвящена переосмыслению традиции в проектировании. Автором исследуются принципы и методы, используемые китайским архитектором Ван Шу (р. 1963) при переосмыслении им традиционной для Китая эстетики ученых мужей *вэнь-жэнь*, а также китайской версии идеи «места». Автор приходит к выводу о том, что Ван Шу использует принцип проведения аналогий между традиционной китайской и современной западной культурой, а также при создании метафор и метод деформации традиционных архитектурных форм.

Ключевые слова: методология проектирования, традиция, эстетика Китая, архитектура *вэнь-жэнь*, метафора, аналогия, деформация, дух места.

TRETYAKOVA M. S.

RETHINKING TRADITION IN ARCHITECTURE OF WANG SHU: PRINCIPLE OF ANALOGY AND METHOD OF DEFORMATION

The article is devoted to rethinking traditions in design. The author examines the principles and methods used by the Chinese architect Wang Shu (1963 —), who interprets in his architecture traditional aesthetics of Chinese literati wénrén and Chinese concept of «place». We concluded that Wang Shu uses principle of analogy in his works, drawing analogies between traditional Chinese and contemporary Western culture or creating metaphors, and method of deformation of traditional forms of architecture.

Keywords: design methodology, tradition, Chinese aesthetics, architecture of literati, wénrén, metaphor, analogy, deformation, genius loci, spirit of a place.



**Третьякова
Мария
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна УралГАХУ

e-mail:
mashanadya@gmail.com

В XX в. по мере распространения по всему миру западного образа жизни и вместе с ним интернационального стиля в архитектуре и дизайне происходило разрушение всего старого, традиционного. В связи с этим в разных странах в разное время возникали движения, боровшиеся за выражение национальной идентичности и занимавшиеся поиском путей переосмысления традиции в соответствии с той или иной эпохой (этот подход часто называют «регионализмом»). Поскольку трактовки традиционной культуры историчны, они меняются от эпохи к эпохе, как и сама эстетика, возникает закономерный вопрос, какова актуальная трактовка и нужна ли она сейчас?

На актуальность поисков современной трактовки традиции указывает, например, тот факт, что лауреатом Притцкеровской премии в 2012 г. стал китайский архитектор Ван Шу (р. 1963), переосмысляющий в своих проектах традиционную культуру Китая (равно как швейцарец П. Цумтор или японец Сигеру Бан, получившие премию в 2009 и 2014 гг. соответственно).

Мы не ставим целью статьи поиск однозначного ответа на вопрос о том, как должна пере-

осмысляться традиционная культура сегодня, но для того, чтобы приблизиться к решению этой проблемы, рассмотрим, как китайская традиция переосмыляется в проектах Ван Шу, ведь в отечественном архитектурном проектировании, ориентированном на западные образцы, вопрос идентичности стоит очень остро.

Хотя отечественные авторы обратились к проблеме взаимодействия дизайна и культуры, регионализму, специфике отечественного дизайна (К.М. Кантор, О.И. Генисаретский, Н.В. Воронов и др.) позднее, чем это было сделано на Западе, в результате активного распространения у нас в 1990-е гг. всего западного сейчас наблюдается заметный рост интереса к национальной культуре. Кроме того, к вопросу национального в дизайне так или иначе обращаются исследователи различных школ дизайна, хотя методы переосмысления традиции у нас по-прежнему исследованы мало (из трудов зарубежных авторов интерес представляют исследования К. Курокавы, К. Кума, Ч. Дженкса, концепции ряда проектировщиков).

Однако многие зарубежные авторы (теоретики и практики) все же не формулируют сам

метод работы с традицией, обращая свой взор на общую характеристику тех или иных направлений, концепций, понятий. Кроме того, не находим мы у них и описания самого механизма переосмысления традиции, который определяет самобытность той или иной «региональной» архитектуры, например, в Китае или Японии. А именно это очень важно для нас, поскольку наша задача не заимствовать «китайские» или «японские» приемы, а с опорой на опыт других стран синтезировать собственные решения.

1 Актуальность подхода Ван Шу к переосмыслению традиции с точки зрения методологии архитектурного проектирования

Согласно традиционным китайским представлениям, природа — учитель человека, а также идеал «умеренности», поэтому человек должен следовать «естественному [природному] пути» (кит. дзы-жэнь содержит оба значения — «природа», «естественный»). В статье «Поэтика сооружений из перерабатываемого сырья — мир, подобный природе» (2012) Ван Шу указывает на то, что в современном Китае очень важно возрождать традиционные ценности, но при этом их важно по-новому переосмыслить, поскольку мир изменился и, например, современные высотные здания невозможно выстроить в буквальном соответствии с традицией, из природных материалов, поскольку это совсем другие нагрузки на несущие конструкции. Согласно Ван Шу, для начала необходимо пересмотреть отношение к природе, поставить ее в соответствии с «традиционной китайской поэтикой [эстетикой] сооружений» выше архитектуры — того, что создается руками человека [1, 21]. В соответствии с традиционными конфуцианскими ценностями «[правильный] порядок», когда архитектура воспринимается как неотъемлемая часть природы, мыслится Ван Шу как «более добродетельный» [1, 21]. Отметим, что в китайской традиции дом — это всегда единство архитектуры и сада.

На уровне методологии такой подход близок идеям среднего проектирования, экодизайна и экоархитектуры. Но, в отличие от них, в гораздо большей степени опирается на традиционную культуру, вырастая, скорее, из традиционной философии, чем просто из экологизма 1970-х гг. Опора на традицию предполагает, что единство дома и сада выстраивается несколько по иным законам — в соответствии с «правилами природы» в их традиционном китайском понимании (когда «естественной»

считается бесконечная изменчивость форм, при этом ищется баланс между естественным и искусственным, когда рельеф анализируется с точки зрения «энергетических потоков» и т. п.).

Китайская культура — не единственная, провозгласившая единство природы и человека (наряду с ней это сделали и другие народы — коренные жители Сибири, монголы, корейцы, японцы), но именно осмысление отношения к природе на основе традиционных культур способно породить то разнообразие экологических решений, которое не дает суто-го рациональный подход. Дело в том, что в основе своей западная экоархитектура рациональна и тесно связана с развитием новых технологий, а новые технологии, как и экологические принципы формообразования (когда оптимальное расположение окон или форма здания вычисляется компьютером), в одинаковых климатических условиях порождают одинаковые решения. Таким образом, возникает примерно та же проблема, что и в случае с интернациональным стилем, который неоднократно критиковался за однотипность художественных решений.

Возможно ли переосмыслить традицию в архитектуре и дизайне с учетом современных веяний и достижений, решая проблему идентичности? Как китайским или японским проектировщикам удастся переосмыслить традицию так, чтобы она безошибочно угадывалась как китайская или, соответственно, японская? Согласно нашим исследованиям, проведенным в Японии в 2012–2016 гг. [7], передать национальную идентичность им позволяет принцип аналогий, когда иностранная культура (западная) воспринимается как отражение своей (китайской или японской) культуры и реалии из пришлой культуры заимствуются в контексте своей традиционной культуры, причем их адаптация зачастую производится при помощи различных деформаций. Рассмотрим работу этого принципа (и метода) на примере проектов Ван Шу.

2 Аналогия: ученый муж вэнь-жэнь — проектировщик

Согласно Ван Шу, в традиционном Китае роль архитекторов, проектировщиков играли ученые мужи, «интеллигенты» (кит. вэнь-жэнь, означающее «литератор», а также «образованный человек», «ученый»), которые по сути были философами, задававшими «общий принцип» (подробно в статье Ван Шу его не раскрывает, но, вероятно, речь идет об эстетике вэнь-жэнь).

Этот принцип затем уже в конкретном архитектурном сооружении и воплощали рабочие. При этом рабочие находились в тесных отношениях с учеными мужами, а также занимались исследованиями конструкций. Сейчас, когда образование в Китае стало выстраиваться по западному образцу [и разработкой конструкций занимаются инженеры, а не сами рабочие], традиционная схема построения архитектуры, «следующей естественному пути», нарушилась, считает Ван Шу [1, 22]. Отчасти Ван Шу призывает восстановить традиционно китайский подход к профессии.

Так, следуя китайской традиции, сам Ван Шу позиционирует себя, скорее, как вэнь-жэнь, чем как архитектор. Он говорит о себе, что «являясь, прежде всего, [интеллигентом] вэнь-жэнь», он «архитектор-любитель» (его студия называется Amateur Architects, т. е. «архитекторы-любители»). Как поясняет такое самоопределение историк архитектуры Лай Дэлинь, «любитель — это тот, кто совершает действие, проводит исследования не из-за материальной выгоды или для решения профессиональных задач, а из чистого интереса» [2, 99], иначе говоря, естественным путем. Как поясняет сам Ван Шу, вэнь-жэнь — это тот, кто занимает независимую позицию, имеет твердый характер [2, 99], т. е., можно сказать, тот, кто способен идти своим путем, следовать «естественному пути».

Интересно, что Ван Шу начинает переосмыслять китайскую традицию не только на уровне творчества, но уже на уровне самой профессии. Можно сказать, что он проводит аналогию между двумя профессиями на Западе и в Китае и на основе этого «китаизирует» западный вариант. Аналогии часто приводят к возникновению метафор, и ученый муж вэнь-жэнь в современной действительности — не что иное, как заимствованная из традиционной культуры метафора архитектора, проектировщика (Ван Шу нельзя назвать вэнь-жэнь в классическом смысле слова, поскольку он получил не средневековое конфуцианское образование, а окончил технологический институт, т. е. в его случае это уже современная интерпретация профессии, предполагающая всевозможные западные влияния).

Историк архитектуры Лай Дэлинь в статье «Ван Шу: возрождение и современное развитие китайской традиции архитектуры вэнь-жэнь [ученых мужей]» (2012) пишет, что в широком смысле архитектура вэнь-жэнь — это архитектура, в которой воплощается эстетика вэнь-жэнь, т. е., прежде



Иллюстрация 1. Примеры эстетики вэнь-жэнь в традиционной китайской архитектуре: академия «Подножие горы» (<https://zh.wikipedia.org/wiki>)

всего, дома литераторов, ученых и учебные заведения традиционного Китая. Для того, чтобы оценить степень влияния аналогии между ученым мужем вэнь-жэнь и проектировщиком на результат проектирования, рассмотрим эстетику вэнь-жэнь подробнее. В качестве примеров архитектуры вэнь-жэнь Лай Дэлинь приводит интерьеры «Скромной комнаты» китайского литератора Лю Юйси (772–842) и «Снежного зала» поэта и художника Су Ши (1037–1101), дом поэта Бо Цзюйи (772–846), а также архитектурные комплексы академий — «Подножие горы» [Академия Юэлу] (Иллюстрация 1) и «Грот белого оленя» и др. [2, 94].

Согласно статье Лая Дэлиня, выделяется три основных особенности эстетики вэнь-жэнь: 1) «ощущение повседневности и малая степень изыщества» (когда изыщество в архитектуре достигается не с помощью цвета и резьбы, а с помощью тщательного подбора материалов, «прочувствования реальности», за счет чего, по-видимому, и возникает «ощущение повседневности», 2) «простота и практичность», а также 3) «восприятие среды как единого целого» (когда использовалась, например, техника «заимствованного пейзажа», и пейзаж за окном становится частью внутреннего пространства) [2, 95].

Последнее особенно важно, поскольку сад — это то, что объединяет архитектуру вэнь-жэнь. Китаевед В.В. Малявин пишет: «Классический сад Китая — сад ученого мужа прежде всего — вырос из хозяйственного двора в усадьбах служилой знати. Огромную роль в его становлении сыграла идея “уединенного покоя”, отшельничества, понимаемого не как образ жизни, а, скорее, как состояние духа». Для сада ученого мужа были характерны «внимание к естественным свойствам вещей» и стремление к «непритязательной красоте природы» [3, 305].

Как отмечает Лай Дэлинь, «перед глазами всегда должен [был] быть пейзаж» с бесконечно меняющимися формами, цветами, материалами, «текучим пространством». А согласно Ван Шу, китайские сады — это не столько подражание природе, сколько взаимодействие естественного и искусственного, которое возникает при проектировании на основе «правил» природы и последующего их преобразования при помощи «интеллекта» и «поэтического чувства» [1, 22]. Хотя Ван Шу не дает прямых указаний на то, что именно он понимает под «правилами природы», можно предположить, что речь идет о принципе изменчивости, бесконечного разнообразия форм, вырастающего из взаимодействия противоположных начал инь и ян. Отметим, что литературоведческий термин «поэтика» Ван Шу, как правило, употребляет в значении, близком понятию «эстетика», подразумевая традиционную связь китайской архитектуры и природы с поэзией и живописью [1, 22], а также, возможно, на влияние эстетики «интеллектуалов» вэнь-жэнь, которые в большинстве своем были литераторами. Таким образом, уже на уровне осмысления самой профессии, а также представлений о том, какой должна быть архитектура, Ван Шу переосмыляет китайскую традицию.

3 Аналогия: «дух места» на Западе — [уникальное] «место» в культуре Китая

Следующая аналогия в проектах Ван Шу связана с присущим эстетике вэнь-жэнь «прочувствованием реальности», т. е. идеями «места» или «духа места». Так, анализируя в статье творчество проектировщиков, развивающих эстетику вэнь-жэнь, в том числе Ван Шу, Лай Дэлинь говорит о параллели с идеей «духа места» (Genius Loci), или «экзистенциального пространства», которую под влиянием феноменологии активно развивал

в 1970–1980-е гг. норвежский архитектор К. Норберг-Шульц (1926–2000) (сюда можно добавить «феноменологический подход» П. Цумтора (р. 1943), его идею «атмосферы» места, а также отчасти идею «места» японского архитектора Кенго Кума (р. 1954)).

Согласно Лаю Дэлиню, идея «места» в творчестве китайских архитекторов, продолжавших традиции вэнь-жэнь в XX в., в целом совпадает с феноменологической трактовкой места у К. Норберга-Шульца как «совокупности свойств материалов, форм, фактур, цветов» [2, 97]. Но необходимо отметить, что в Китае идея «духа места», или, точнее, «уникального места» (по В.В. Малявину), опирается на древние даосские представления о мире, инь-янскую философию. Примечательно также, что на Дальнем Востоке мы встречаем, как правило, формулировку не «духа места», а [уникальное] «место», хотя в Китае оно и включает представление об «энергии» места (в терминах западной культуры — «атмосферу»), а также «ощущение времени» — чувство старины или смены времен года (на Западе — «историю»). Несмотря на то, что различие понятий и кажется небольшим, исходя из него можно сделать вывод о том, что идея места на Востоке в своей основе не содержит «божественного духа», не имеет «одухотворенности» в западном смысле, оно максимально «естественно» приближено к человеку, устроено аналогично ему и живо родственным образом (при взаимодействии начал инь и ян, далее пяти элементов у-син, временных циклов).

Безусловно, истоки идеи «духа места» в китайской культуре следует искать в традиционной геомантии фэн-шуй, тесно связывающей архитектуру и интерьер с рельефом местности. И хотя упоминание таких «квазинаучных» учений, как фэн-шуй, в научной литературе на Западе кажется дурным

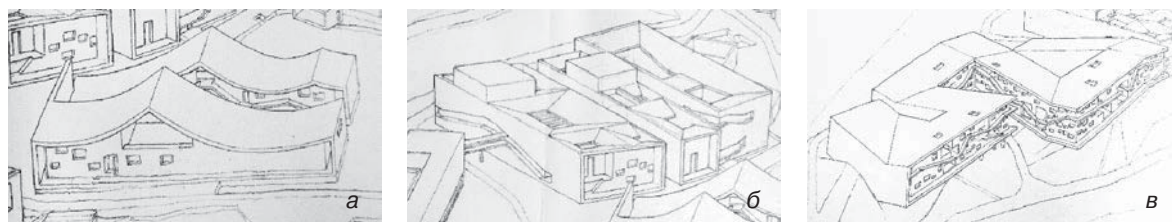


Иллюстрация 2. Формы зданий в творчестве Ван Шу, основанных на формах традиционной китайской архитектуры: а — со складчатой крышей; б — с квадратным двором; в — П-образные и зигзагообразные



Иллюстрация 3. Современная интерпретация традиционных китайских домов с квадратным двором: а — традиционные дома в Янчжоу; б — Ван Шу. Сианшаньский кампус Китайской академии искусств в Ханчжоу. 2007 г.; в — Джан Кэ. Дом в г. Чэнду. 2007 г.

тоном, в китайских книгах по традиционной китайской архитектуре, интерьеру мы встречаем подробные описания «благоприятных» и «неблагоприятных» планировок традиционных домов сыхэюань и пр. Что касается Ван Шу, хотя мы не находим прямых указаний на то, что он опирается на традиционную геомантию в проектировании, Ван Шу дает следующую оценку участку земли, выбранному для строительства Сианшаньского кампуса Китайской академии искусств в Ханчжоу: «Это участок площадью 12 кв. км, в середине которого возвышается небольшая гора высотой более 50 м. Эта гора под названием Сианшань является конечной точкой огромной горной гряды, протянувшейся с запада на восток. Поскольку с точки зрения традиционных китайских представлений о географии городов и архитектуры [другими словами, фэн-шуй]... этот участок практически идеален, он прекрасно подходит для создания одной утопии [города, соответствующего «естественному пути»]» [1, 24].

Как уже говорилось, для китайской культуры характерна идея уникального места, на что указывает В. В. Малавин: «Топография этого [Загородного] сада [на свитке 1625 г.] читается как энциклопедия «изящного» образа жизни во все времена года. Мы встречаем на свитке “Зал упокоения сердца”, “Беседку любования цветами”, “Кабинет снегов”, “Веранду сливового цвета”, “Террасу весенних зорь”, “Хижину подметенных лепестков”, “Домик ожидания небожителей” и прочие виды, символизирующие преобразование пространства в уникальное место... [уникальные свойства которого] раскрываются лишь в уникальности своего момента времени» [3, 316]. Примечательно, что, критикуя современную архитектуру, Ван Шу говорит о том, что она стала «слишком абстрактной» и «оторванной от земли» [5]. Таким образом, следуя китайской традиции, Ван Шу развивает эстетику вэнь-жэнь и, в соответствии с ней, идею «места», в которой можно найти как собственно китайские (влияние даосских представлений о мире), так и общие с западной идеей «духа места» особенности (связь с рельефом, архитектурой, историей).

В свете сказанного интересно отметить, что сам Ван Шу, вероятно, опять же следуя китайской традиции, сравнил свой метод переосмысления традиции с литературным произведением, а именно с циклом романов «В поисках утраченного времени» французского писателя Марселя Пруста (1871–1922), который представляет собой череду воспоминаний. Таким образом, «традиционная» архитектура Ван Шу — это как бы воспоминания о ней, мозаика из осколков разных лет. Вероятно, такой подход можно назвать «феноменологическим», или аналогичным «феноменологическому», поскольку, по всей вероятности, Ван Шу не следует «феноменологической установке» буквально, примешивая к ней традиционное китайское представление о месте.

4 Примеры использования принципа аналогий и метода деформаций при переосмыслении традиции в проектах Ван Шу

Мы выяснили, что на уровне концепции Ван Шу следует эстетике вэнь-жэнь и стремится выразить «ощущение», «уникальность места». Для того, чтобы понять, как именно эстетика вэнь-жэнь и идея «духа места» преломляются в творчестве Ван Шу на уровне 1) пространственных решений, 2) формообразования и 3) выбора материалов, рассмотрим конкретные примеры.

В книге «Wang Shu: Imaging the House [Ван Шу. Представляя дом]» (2012) приводятся эскизы его проектов. Исходя из них, можно выделить три основных формы (и в соответствии с ними пространственные схемы), основанных на формах традиционных зданий, характерных для творчества Ван Шу того периода: 1) дома со складчатыми крышами, напоминающими традиционный силуэт; 2) дома с квадратным внутренним двором на основе традиционного жилища сыхэюань (букв. «четыре с общим двором»); 3) П-образные дома на основе традиционного жилища санхэюань (букв. «три с общим двором») и производные от них зигзагообразные дома (Иллюстрация 2, о втором типе форм подробнее см. Иллюстрацию 3). Отметим, что выбор таких планировок не случаен — по-



Иллюстрация 4. Создание «текучего пространства» в проектах Ван Шу: а — традиционные галереи в саду в Нанкине; б — Ван Шу. Гостиница Вашань. Сианшань, 2007 г.

скольку здания академий в традиционном Китае имели планировку дома с квадратным двором, как того требовал канон, Ван Шу выбирает этот тип планировки при создании кампуса Китайской академии искусств. В данном случае мы наблюдаем деформацию традиционных форм. О том, с чем связано появление таких деформаций в творчестве Ван Шу, мы поговорим позднее.

Следует отметить создание в интерьере «текучего пространства», которое характерно для классических китайских садов. В садах созданию текучего пространства способствовали различные галереи криволинейных форм. Примечательно, что Ван Шу использует в своем творчестве аналогичный прием (Иллюстрация 4). Идея дома с естественным садом, дома, перетекающего в сад, очень важна для архитектуры вэнь-жэнь.

Помимо традиционных домов с двором, другим важным мотивом в проектах Ван Шу является воспроизведение в архитектуре формы камней. Вероятно, использование такой метафоры также не случайно, поскольку камни — обязательные атрибуты садов вэнь-жэнь. Самый известный пример — музей Нинбо в г. Нинбо (2008), формы которого, как указывает сам Ван Шу, воспроизводят форму гор (см. далее). Другие примеры — павильон Нинбо Тэнтю на Shanghai Expo (2010), гостиница Вашань вблизи от г. Ханчжоу (2007, Иллюстрация 5), формы которых, по-видимому, также навеяны формами камней с пустотами гунши.

Эстетика любования камнями имеет глубокие корни в китайской культуре — камни были «объектами любования и почитания». В. В. Малявин пишет, что «камень в китайском саду как бы уравнивал... архитектурные сооружения». И далее: «Более всего ценились три свойства камней: «проницаемость», позволявшая ощутить их массивную толщу; «худоба», производившая впечатление изящества, легкости, парения; «открытость» — красота пустот и отверстий, делавших камень как бы разверстым в окружающее пространство» [3, 320–321]. «Проницаемые камни» причудливых форм с отверстиями окон — такую трактовку дома мы и встречаем у Ван Шу.

Для того чтобы понять, как мотив камней в проектах Ван Шу связан с идеей «места», упомянем один интересный прием — обращение к традиционной китайской живописи. Так, например, при создании павильона Нинбо Тэнтю (2010) Ван Шу обращался к местной пейзажной живописи, созданной в XVII в. При анализе китайской живописи Ван Шу дает следующий комментарий: «В живописи мы [китайцы] прежде всего созерцаем расстояние, глубину (юань — «далекий», «глубокий»). [Категория] юань очень важна для положительной оценки как живописи, так и сада» [6, 41] (по этой причине мотив глубины есть и в творчестве Ван Шу, Иллюстрация 6). Поскольку задачи дальневосточной живописи — не фотографическая точность изображения, а улавливание «впечатления», такой прием, как обращение к традиционной живописи

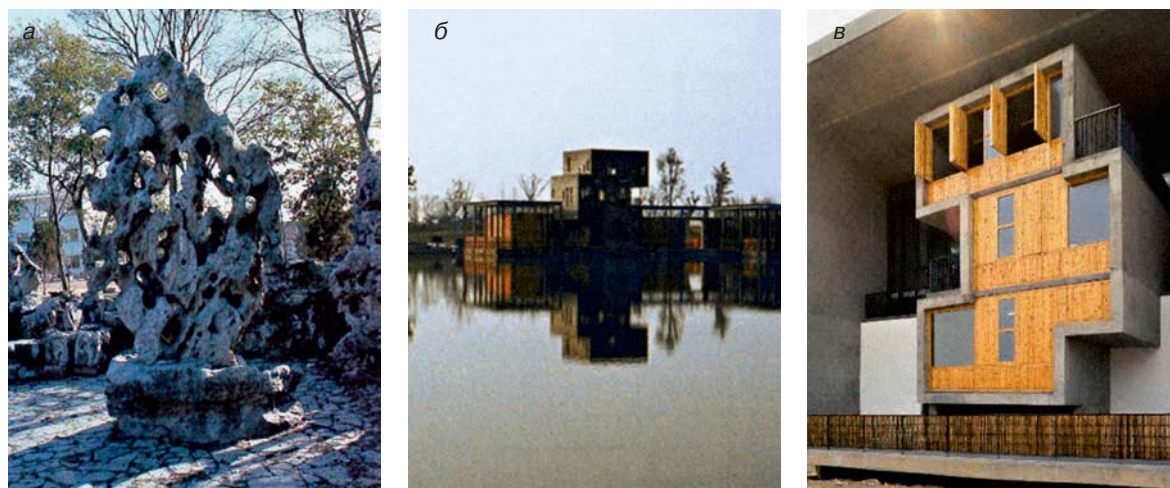


Иллюстрация 5. Формы в творчестве Ван Шу, навеянные формами камней: а — традиционный для китайских садов камень гунши в г. Сучжоу; б — Ван Шу. «Пять рассыпанных домов» в г. Нинбо, 2008 г.; в — Ван Шу. Гостиница Вашань. Ханчжоу, 2007 г.



Иллюстрация 6. Отражение традиционной для Китая связи садово-паркового искусства и живописи в творчестве Ван Шу: а — Ван Симэн (1096–1119). «Горы и воды на тысячу ли» (фрагмент) (<https://ru.wikipedia.org/wiki/>); б — Ван Шу. Павильон Нинбо Тэнтю. Экспо-2010, Шанхай

си с целью ухватить «уникальность места», представляется по-своему логичным. Интересно, что при обращении к живописи для Ван Шу оказываются важны не столько архитектурные формы прошлого, сколько рельеф — и он создает «дома-камни», в которых, по-видимому, должно уравниваться искусственное и естественное.

Последний и едва ли не самый важный способ «оживления» традиционной культуры в творчестве Ван Шу — это использование традиционных материалов. Японский исследователь современной китайской архитектуры Итикава Кодзи отмечает, что, согласно статье Ван Шу «Поэтика сооружений из перерабатываемого сырья — мир, подобный природе» (2012 г., из предисловия к статье на яп. яз.), особенностью традиционной китайской архитектуры является вторичное использование материалов, когда в новых сооружениях используется старая черепица и т. п. (по Ван Шу, букв. [создание] «ре-циркулирующих сооружений»),

когда архитектура воспринимается как «неотъемлемая часть природы и поэзии [традиционной эстетики]» [1, 20].

Согласно Ван Шу, использование местных материалов дает богатство «различий» в проектах, т. е. способно решать проблему идентичности. При этом он отмечает, что в китайской традиции важно понимание традиционной «поэтики», содержащей «ощущение времени» [2, 100]. Речь в данном случае идет о ценности ощущения старины в архитектуре. Пример такого подхода — музей Нинбо (2008), фасад которого выложен кирпичом, черепицей и осколками керамики, которые остались после сноса традиционных местных домов (Иллюстрация 7). Можно предположить, что использование простых «повседневных» материалов естественных цветов, отказ от излишнего изящества в пользу простоты обусловлено следованием традиционной эстетике *вэнь-жэнь*.

Можно сделать вывод о том, что, используя местные традиционные

материалы, сохраняя традиционные типы планировки, а также имитируя местные формы рельефа, Ван Шу стремится воссоздать «дух места», включая «ощущение времени». И хотя в изломанных складках формы музея западный зритель может прочесть влияние, например, деконструктивизма или, глядя на фасад здания, влияние активно транслируемых на Западе экологических идей, остается бесспорным тот факт, что проекты Ван Шу глубоко укоренены в китайской традиционной архитектуре.

Заключение

Мы рассмотрели, как переосмыляется Ван Шу китайская традиция на уровне концепции (эстетика *вэнь-жэнь* и китайская версия идеи «духа места»), на уровне создания формы, пространства и использования материалов. Мы выяснили, что основной принцип работы с традицией, обеспечивающий самобытность проектов Ван Шу, — это проведение аналогии. При этом метод формообразования,

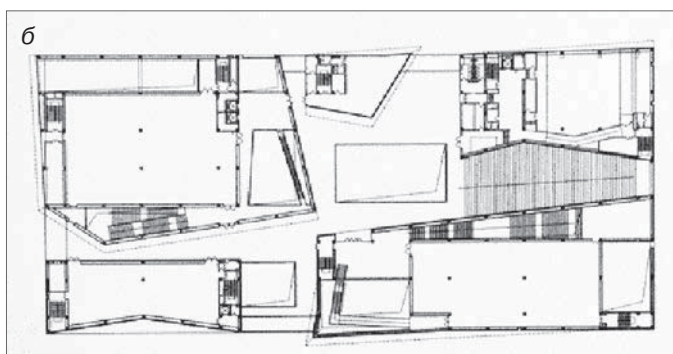


Иллюстрация 7. Ван Шу. Музей Нинбо, 2008 г.: а — фасад, покрытый вторично использованными традиционными кирпичом и черепицей; б — план третьего этажа, в основе которого лежит традиционный план домов *сыхэюань*

применяемый Ван Шу, можно назвать деформацией традиционных форм в соответствии с современными веяниями в архитектуре, дизайне и собственным «поэтическим чутьем». Хотя архитектура, следующая идее «духа места», изначально была противопоставлена концептуальной архитектуре деконструктивизма, по всей видимости, появление «складчатой» деформации форм в проектах Ван Шу обусловлено именно влиянием деконструктивизма на его творчество, хотя она может трактоваться и «феноменологически» (как «осколки воспоминаний»). Можно также предположить, что Ван Шу провел аналогию между деконструктивистскими «глыбами» и камнями, горами, рельефом и создал, таким образом, метафору «домов-камней». По крайней мере, существование метафоры «камень-дом» в его творчестве не вызывает сомнений. Кроме того, как уже говорилось, с помощью аналогии Ван Шу соединил современные тенденции в архитектуре с китайской традицией, идею «духа места» на Западе с идеей [уникального] «места» внутри эстетики вэнь-жэнь в Китае. Именно принцип аналогии, на наш взгляд, обеспечил национальную самобытность его проектов.

Список использованной литературы

- 1 Wang Shu, Lu Wenyu. Poetics of Construction with Recycled Materials — A World Resembling the Nature/transl. K. Ichikawa // Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanghai Bampaku iko = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo/K. Ichikawa. Tokyo : Flick Studio co., 2014. P. 20–37.
- 2 Lai Delin. Wang Shu and the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition/transl. K. Ichikawa // Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanghai Bampaku iko = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo/K. Ichikawa. Tokyo : Flick Studio co., 2014. P. 94–101.
- 3 Малявин В. В. Волшебство сада // Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М. : АСТ ; Дизайн. Информация. Картография ; Астрель, 2000. 448 с.
- 4 Дизайн : иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко. М. : Архитектура-С, 2004. 288 с.
- 5 China's Wang Shu: From builder to Pritzker-winning architect [Электронный ресурс] // Сайт Cable News Network (CNN). 2012. URL: <http://edition.cnn.com/2012/10/25/world/asia/wang-shu-human-to-heroarchitect>.
- 6 Wang Shu. Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature/transl. K. Horko. Paris : Editions des Cendres, 2012. 128 p.
- 7 Tretyakova M. Gendai Nihon-no Kenchiku Kukan-ni okeru 'Dentosei' — no Arikata — Dento-wo Keisho suru Shuhono Kenkyu = The Interpretation of the Japanese Tradition in Contemporary Architectural Design: Actual Methods. D. F. A diss., Kyoto University of Art and Design, 2015. (Тезисы дис. на англ. и яп. языках доступны по ссылке: https://kyoto-art.repo.nii.ac.jp/index.php?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_snippet&index_id=39&pn=1&count=20&order=17&lang=japanese&page_id=13&block_id=61).
- 8 Генисаретский О. И. Регионализм, средовое проектирование и проектная культура [Электронный ресурс] // Региональные проблемы жилой среды. М. : ВНИИТЭ, 1998. URL: <http://prometa.ru/olegen/publications/120> (дата обращения: 27.08.2016).
- 9 Кантор К. М. Дизайн в противоречиях культуры и природы в разных регионах мира // Тысячглазый Аргус: Искусство и религия. Искусство и культура. Искусство и гуманизм. М. : Сов. художник, 1990. С. 156–161.

Иллюстрации

- 1 <https://zh.wikipedia.org/wiki>
- 2 Wang Shu. Wang Shu: Imagining the House. Zürich : Lars Müller Publishers, 2012. 2.15
- 3 Inazuki Toshiro. Teien to jytutaku-no «ariyo» to «misekata/miekata» — Nihon, Chugoku, Kankoku = How Garden and House are Looks in Japan, China and Korea/T. Inazuki. Tokyo : Sankaido, 1990. 101 p. Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanghai Bampaku iko = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo/K. Ichikawa. Tokyo : Flick Studio co., 2014. 25 p. Ibid, 235 p.
- 4 Liu, Laurence G. Chinese Architecture/L. G. Liu. — London: Academy Ed., 1989. 300 p. Wang Shu. Wang Shu: Construire un monde di fférent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Dif ferent World in Accordance with Principles of Nature/transl. K. Horko. Paris : Editions des Cendres, 2012. 74 p.
- 5 Liu, Laurence G. Chinese Architecture/L. G. Liu. London : Academy Ed., 1989. 191 p. Wang Shu. Wang Shu: Construire un monde di fférent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Dif ferent World in Accordance with Principles of Nature/transl. K. Horko. Paris: Editions des Cendres, 2012. 56 p. Ibid, 73 p.
- 6 <https://ru.wikipedia.org/wiki>. GA DOCUMENT 112 (2010), p. 137.
- 7 Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanghai Bampaku iko = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo/K. Ichikawa. Tokyo : Flick Studio co., 2014. 32 p. Ibid, 35 p.