

Подводя итог данному краткому экскурсу в историю советской фотографии 1930-х годов можно заключить, что в указанный период имел место парадигмальный скачок, который стал следствием глобальной попытки государства добиться безальтернативного контроля над общественной жизнью. Применительно к проблематике советской фотографии этот общекультурный процесс привел к становлению фотографии в качестве одного из ведущих визуальных СМИ, транслирующих волю партии в широкие массы. Фотография вышла на совершенно иной качественный уровень, в силу чего стало бессмысленно анализировать ее на основе консервативных представлений о визуальных искусствах.

Фотография социалистического реализма постепенно стала источником производства убедительных визуальных симулякров. Это позволило государству эффективно воздействовать на общество как с целью укрепления своего авторитета, так и для стимулирования действительного промышленного производства.

Посредством фотографии, равно как и при помощи других СМИ, в СССР была предпринята одна из первых в Новейшей истории попыток формирования искусственной реальности, в реальном мире не существовавшей и даже вступающей с ним в противоречие. Понимание этого концептуального прорыва позволяет увидеть истоки современной культурной ситуации, где СМИ различных типов являются одними из ведущих факторов формирования реальности, в которой существует современное общество.

Список литературы

1. *Логинов А.* Русская пикториальная фотография // Пикториальная фотография в России. 1890—1920-е годы. — М., 2002.
2. *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. — М., 1992.
3. Декларация инициативной группы РОПФ // Пролетарское фото. — 1931. — № 2.
4. Искусство движения. Каталог второй выставки. — М., 1926.
5. Программа фотосекции объединения «Октябрь» // А. Лаврентьев. Ракурсы Родченко. — М., 1992.
6. *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. — 1931. — № 1.
7. *Стигнеев В.* Летописец эпохи // Аркадий Шайхет. 1898—1959. — М., 2007.
8. *Стецкий А.* Проект резолюции ЦК ВКП(б) о художественной литературе // Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917—1956. Раздел 3. «Великий перелом» (1930 — сентябрь 1939) / сост. Л. В. Максименков. — М., 2005.
9. *Гронский И.М.* Письмо А.И. Овчаренко // И.М. Гронский. Из прошлого... Воспоминания / сост. С. Гронская. — М., 1991. — С. 334—344.
10. *Groys B.* Die Massenkultur der Utopie // Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalienzeit. — Frankfurt, 2003.
11. *Луман Н.* Реальность массмедиа. — М., 2005.
12. *Munkler H., Hacke J.* Strategien der Visualisierung. Verbildlichung asl Mittel politischer Kommunikation. — Frankfurt am Main, 2009.
13. 24 часа из жизни московской рабочей семьи // Пролетарское фото. — 1931. — № 4.
14. *Янковская Г.* «Бригадный метод» и другие «ноу-хау» изополитики эпохи сталинизма // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. — М., 2009.
15. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С. Ромашко. — М., 1996.
16. *Луначарский А.В.* Социалистический реализм. Доклад // Собр. соч. в восьми томах. Т. 8. (Литературоведение, критика, статьи, доклады, речи (1928—1933)). — М.: Художественная литература, 1967.

УДК 72.03+72.04+72.092
ББК 85.11

ЮЯ СУДЗУКИ

АРХИТЕКТУРА ТОТАЛИТАРНОЙ ЭПОХИ 1930—1940-Х ГОДОВ В ЯПОНИИ

Рассматривается ситуация сосуществования различных стилистических направлений в зодчестве Японии второй четверти XX века. Особенности поисков национальной самобытности и развития архитектуры Японии в русле общемировых тенденций показаны на примере трех знаковых для того времени объектов: здания Японского парламента, главного здания Императорского музея в Токио и проекта на монумент Великой Восточной Азии. Представлены крупные архитектурные конкурсы и проекты 1930—1940-х годов (Японского парламента, Императорского музея, комплекса Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания) и на их основе проанализированы основные течения архитектурного искусства, а также влияние данных конкурсов и проектов на архитектурную ситуацию Японии того времени.

Ключевые слова: архитектура, эпоха тоталитаризма, 1930—1940-е годы, Япония, национальная самобытность, международное влияние.

Архитектура Японии эпохи тоталитарного строя 1930—1940-х годов — один из ключевых элементов для понимания современной японской культуры. В то время архитектура, как и другие области искусства, была во многом инструментом идеологии.

Несмотря на широкое распространение в Японии и ее колониях (Корее, Тайване и Маньчжурии) построек в псевдотрадиционном японском стиле, довольно трудно однозначно охарактеризовать данное архитектурное направление. Это связано с тем, что тогда не существовала государственная концепция архитектурного стиля, но сами японские зодчие отражали в проектах свое видение тоталитарной культуры и политической ситуации Японии. В этом заключается отличие архитектуры Японии той эпохи от художественных концепций тоталитарного периода в СССР, Италии и Германии, где архитектурный стиль был продиктован правительством.

В 1930—1940-е годы в Японии преобладали три основных архитектурных стиля: европейский классический, европейский модернистский и «императорский», сочетавший в себе черты европейского модернизма и японского традиционного стиля. В отличие от Германии и СССР, в переходном периоде тоталитарного режима (начало и середина 1930-х годов) государственный стиль в японском архитектурном сообществе еще не был определен, хотя в крупных конкурсах государственный стиль декларировался как лозунг. Это связано с тем, что архитектурный стиль Японии 1930—1940-х годов сформировался под влиянием тоталитарного политического режима и стал результатом наложения европейских стилей на японское традиционное зодчество.

Ситуация многоотелья в архитектуре 1920—1930-х годов

После Первой мировой войны в архитектурном сообществе Японии установилось основное стилистическое направление. Его художественный арсенал основывался на европейской классической архитектуре, а конструкции отвечали сейсмическим требованиям. Отчасти это было связано с тем, что в Японии долгое время отсутствовала сама концепция архитектуры. Ее заменяла концепция строительства. Понимание архитектуры как области искусства появилось в Японии только в XX веке. Этот процесс тесно связан со сменой политической системы Японии в середине XIX столетия. Тогда японская политическая система менялась на европейский лад, и одновременно культурная политика Японии переориентировалась на образцы европейской культуры академического толка. Новая архитектурная концепция установилась в Японии благодаря работам местных архитекторов, получивших образование в рамках европейских архитектурных традиций. Одновременно они занимались исследованиями в области строительных конструкций, отвечающих природной среде и сейсмической обстановке Японии. При ликвидации последствий землетрясения Канто в 1923 году стало ясно, что большая часть ущерба была нанесена пожарами из-за преобладания деревянной

застройки; также были уничтожены многие кирпичные здания. Поэтому внимание архитекторов оказалось сфокусировано на разработке сейсмостойких строительных конструкций. Например, Тосики Сано, который участвовал в разработке плана восстановления после этого большого землетрясения, впервые в мире предложил строительную конструкцию с сейсмостойкой функцией, что оказало большое влияние на японское архитектурное сообщество того времени.

В качестве альтернативы данному направлению в 1920-е годы были организованы архитектурные группы «Сецессион» и «Соуся»¹. Эти группы активно пропагандировали в Японии европейскую модернистскую архитектуру того времени. На тот момент она еще не стала интернациональным стилем, в котором работали Корбюзье и Гропиус, а, скорее, была узким архитектурным направлением, как футуризм в Италии, экспрессионизм в Германии, конструктивизм в СССР, сецессион в Вене в 1920-е годы. В то время железобетон употреблялся как сейсмостойкий строительный материал, он же был востребован с точки зрения пожарной безопасности. Однако теперь его предполагалось использовать и в целях архитектурной выразительности.

Группа «Сецессион» прекратила свое существование в 1928 году, но, в соответствии с политическими и художественными тенденциями в период Тайсё (1912—1926), она положила начало новому направлению, основанному на понятии выразительности. На базе этого направления международная архитектурная тенденция того времени была в 1920-е годы активно принята молодыми японскими архитекторами.

Вместе с тем, тогда же появилась тенденция к рассмотрению традиционной японской архитектуры с точки зрения функциональности и рациональности, что было характерно для европейского модернистского зодчества. Например, Хидето Кисида обращал внимание на геометрическое оформление и функциональную красоту традиционных японских буддийских храмов; Сутеми Хоригуци нашел красоту в сочетании функциональности и простоты, напоминая европейскую модернистскую архитектуру, в стиле Сукия-зукури, применявшемся в жилых домах и в кабинетах для чайных церемоний периода Эдо (1603—1868). Возможность «открыть заново» японскую архитектуру позволила японским зодчим того времени обратиться к новому стилевому направлению, в котором японская традиционная архитектура сочеталась с европейскими модернистскими течениями, в особенности с рационализмом и функционализмом.

В то время несколько японских архитекторов учились у зарубежных мастеров модернистского направления. Например, Камеки Цуциура и Арата Эндо обучались у Фрэнка Ллойда Райта, и их творения напоминают поздние произведения их учителя. Кунио Маэкава и Джунзо

¹ Во главе группы «Сецессион» стояли выпускники архитектурного отделения Токийского университета, а руководство группы «Соуся» было сформировано из служащих отделения строительства и ремонта в Министерстве связи.

Сакакура в 1920—1930-е годы работали в мастерской Ле Корбюзье. После возвращения в Японию они завоевали популярность в японском архитектурном сообществе как модернисты. Сакакура получил заказ на создание проекта японского павильона на международной выставке в Париже в 1937 году, и его проекту присудили специальную премию жюри. В своей работе Сакакура решил не учитывать в полной мере требование комитета международной выставки, которое предполагало создание проекта, основанного на японской стилистике. Он применил архитектурное решение в стиле Корбюзье, в духе которого здание поддерживают столбы-опоры. Вместе с тем, в фасаде павильона он использовал решетчатые панели с ромбовидными ячейками, которые употреблялись в традиционном японском прикладном искусстве. Иными словами, японский мастер, обучавшийся у модерниста, сумел использовать свои познания в европейской архитектуре не напрямую, а применить их в связи с архитектурной ситуацией того времени.

Таким образом, в японской архитектуре в 1930-е годы появилось новое направление, сочетавшее в себе взгляд на архитектуру как на область искусства и одновременно рассматривавшее ее с точки зрения строительной технологии.

Вместе с тем, в конце 1930-х годов в Японии, так же как в Италии и Германии, тоталитарный режим, установленный военным министерством, воздействовал на жизнь народа в целом и на архитектуру в частности. В отличие от Италии и Германии, в Японии не было единого стиля тоталитарной архитектуры, который отражал бы власть диктаторского правительства. В Италии и Германии, напротив, оригинальный архитектурный стиль, основанный на классицизме, воплощал своей монументальностью идею величия правительственной власти, оказываясь тем самым не только средством художественного выражения, но и орудием политической пропаганды. В Германии лидером этого направления был Альберт Шпеер, которого поддерживал Гитлер, а в Италии подобная стилистика утверждалась через указы и требования Муссолини. В Японии на тот момент такого тесного взаимодействия между вождем и архитекторами не было. Несмотря на это, архитектура того времени вполне передавала суть тоталитарной власти. При этом, построенные тогда здания, как указывает историк архитектуры Сёйчи Иноуэ, не выглядели импозантными [1, с. 248—251].

Другое своеобразное направление было связано с режимом экономии в период военных действий. В 1937 году Япония вступила в войну с Китаем, а в 1941-м — с США. В связи с этим в стране возник дефицит материальных ресурсов. С целью их пополнения японское правительство расширило область военных действий до территории Юго-Восточной Азии, а также постановило перераспределить государственные затраты с учетом военного времени. Поэтому архитектурные материалы, особенно железо и железобетон, стали меньше употребляться в строительстве, и в центре больших городов возросло число малоэтажных и деревянных строений с сейсмостойкой структурой. По словам Иноуэ, такие

строения представляли собой утилитарную по своей сути «архитектуру барака» [1, с. 212—218], и в их внешнем виде совершенно отсутствовали черты идеологизированного искусства.

Можно утверждать, что «императорский» архитектурный стиль возник не в связи с усилением национализма в Японии, а как эклектичный стиль, сочетающий в себе черты ориентализма и европейской классической архитектуры, а также подразумевающий использование железобетонной строительной конструкции. Данный стиль получил распространение с середины 1930-х годов, но применялся он преимущественно при строительстве правительственных и административных зданий, что накладывало свой отпечаток на его восприятие. Однако в конце 1930-х годов «императорский стиль» был вытеснен утилитарной «архитектурой барака» и перестал эффективно использоваться как средство пропаганды тоталитарного режима. Вместе с тем, тенденция к возведению зданий с минимальными строительными затратами и ограниченным декором, в конечном итоге, соответствовала рациональности модернистской архитектуры. Поэтому во время войны использование модернистской архитектуры не было полностью прекращено, и, по словам Сёйчи Иноуэ, ее следы можно обнаружить в отдельных зданиях, выполненных в стиле «архитектуры барака» [1].

В 1920-е и 1930-е годы известными примерами архитектурных конкурсов и проектов, которые демонстрируют основные архитектурные направления того времени в Японии, стали три следующих проекта: проект здания Японского парламента, проект Императорского музея и проект комплекса Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания.

Здание Японского парламента

Проектирование Японского парламента было начато в 1885 году. Спустя два года для его местоположения был окончательно выбран нынешний участок, но реализация проекта была затруднена в связи с нехваткой госбюджета и тяжелой политической обстановкой в стране. Строительство, продолжавшееся 17 лет, началось только в 1920 году и было закончено в 1936 году. В начале проектирования был организован архитектурный конкурс, в котором первую премию присудили проекту инженера при Министерстве императорского двора Фукузо Ватанабэ.

Победивший проект при окончательной реализации претерпел большие изменения: на самом деле ключительный проект разработало архитектурное бюро по строительству временного Дома при Министерстве финансов. Принципиальная разница между победившим проектом и окончательным его решением заключалась в оформлении центральной части здания. В победившем на конкурсе проекте башня, расположенная в центральной части сооружения, имела завершение в виде купола. Перед главным входом помещался монументальный портик с фронтоном. Внешний вид строения отчасти напоминал здание американского парламента. Победивший проект был выполнен в стиле Ренессанса, но его также можно

отнести и к неоклассицизму. В реализованном проекте купол башни заменен четырехгранной пирамидальной крышей, а перед главным входом располагается портик меньшего размера без фронтона. Длинная ось здания расположена в направлении запад-восток. Главный фасад строения — южный, а само оно выстроено симметрично относительно главного входа. В восточной части находится корпус палаты советников, а в западной — корпус палаты представителей Японии. На фасадах второго и третьего этажей расположены ряды прямоугольных окон. Гранит, мрамор и известняк на фасадах придают тяжесть внешнему виду здания. Идея величия власти отражена и в интерьерах постройки. В экстерьере здания применены три вида каменного строительного материала, а в интерьере — 33 вида, которые добываются в разных районах Японии. Использование того или иного материала в интерьере обусловлено его декоративными свойствами. Например, в гостиной императора использовался мрамор, который подчеркивал торжественный характер данного помещения. Гостиная императора — самое пышное и искусно декорированное пространство среди помещений здания. В интерьере этой комнаты использован лакированный японский кипарис, а на потолке висит люстра из кварца. Главный вход украшают бронзовые навесные двери высотой четыре метра. Потолок в центральной части здания украшен витражом, на стенах висят пейзажи, изображающие характерные виды четырех японских сезонов. Залы палат расположены на втором этаже боковых корпусов. В них места для депутатов веерообразно расходятся от трибуны и места председателя. Потолок выполнен в виде стеклянного витража и предполагает естественное освещение палаты в дневное время. В палате сенаторов за местом председателя расположен трон императора. Напротив главного входа, в курдонере, установлен фонтан и располагается дворцовый сад.

Таким образом, здание Японского парламента воплощает идею величия государственной власти, а его стиль основан на европейском неоклассицизме. Однако, по словам архитектора того времени Кикутаро Симода, «новый парламент не отражает определенную идею и какую-то мысль и только является прямым подражанием низкокачественной типичной европейской архитектуре, в которой символика нашего народа места нет» [2, с. 62]. Несмотря на то, что строительство здания уже началось, Кикутаро Симода предлагал строить его в «императорском стиле». В этом стиле «употребляются основные конструкции и фасад, основанные на мировой (европейской) классической архитектуре, аналогичные решениям типичного японского замка, и крыша, отвечающая оригинальному японскому стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото или стилю Гэку и Найку в синтоистском храме Исэ» [2, с. 63]. Кикутаро Симода протестовал против окончательного проекта. Но, несмотря на то, что в его предложении рекомендовалось использование распространенного в 1930-е годы «императорского стиля», оно было проигнорировано. Таким образом, можно сделать вывод, что «императорский стиль» в Японии, хотя и считается примером тотали-

тарной архитектуры, не был навязан архитектурному сообществу правительственной властью. Скорее, судя по результатам создания проекта здания Японского парламента, можно заключить, что архитектурное бюро по строительству временного Дома при Министерстве финансов и, соответственно, правительство страны полагали более приемлемыми неоренессанс и неоклассицизм. Один из членов жюри конкурса, архитектор Тюта Ито, предложил выбрать стиль, свободный от влияния европейской классической архитектуры. Однако после этого конкурса в японском зодчестве стали преобладать проекты, основанные на образцах европейской архитектуры. Данное направление, как уже было сказано, подразумевало синтез сейсмостойкой строительной конструкции и европейской стилистики. Можно утверждать, что это направление относится к официальной линии, или тоталитарной тенденции, в японском архитектурном сообществе того времени.

Императорский музей в Токио. Главный корпус

Конкурс на этот проект был организован в 1930-м, а само здание построено в 1937 году. Предыдущее двухэтажное кирпичное здание главного корпуса музея возвел в 1881 году Джозайя Кондер, иностранный советник при японском правительстве в период Мэйджи. Неоготический стиль этой постройки, хотя и в упрощенном виде, Кондер позаимствовал у своего учителя Уильяма Бёрджесса. Старый главный корпус оказался разрушенным во время землетрясения Канто, и поэтому в 1930 году был организован конкурс на проект нового корпуса. В программе конкурса говорилось, что «архитектурный стиль проекта должен быть стилем Востока на основе японизма для создания гармонии с содержанием данного здания» [3, с. 149]. По словам Оуми, это условие допускает использование «императорского стиля», который в начале 1930-х годов применялся при создании многих проектов административных зданий, а также в архитектурных конкурсах, одним из условий которых была монументальность строения [3, с. 80—84]. Это видно по премированным проектам конкурса. Высказывание одного из архитекторов того времени о том, что «работа архитектора в архитектурном конкурсе, требующем ориентализма, в конце концов это работа для кровельщика» [4, с. 12], основано на том, что проектирование крыши здания в японском стиле являлось отличительной чертой ориентализма. Все это в целом доказывает, что понятие «ориентализм» в конкурсной программе, собственно, и обозначало «императорский стиль». Высказывания этого архитектора определяют характер «императорского стиля», в рамках которого крыша здания выполняется «согласно японскому оригинальному стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото или стилю Гэку и Найку в синтоистском храме Исэ» [2, с. 63].

Первая премия в конкурсе на проект главного корпуса Императорского музея в Токио была присуждена

проекту Дзин Ватанавэ, и на основе его работы бюро квалификационных проектировщиков при министерстве Императорского Двора разработало окончательный вариант. Как может показаться, характерными чертами здания в японском традиционном стиле стали черепичная крыша с фронтоном и каменные перила, установленные на балконе в верхней части здания. В действительности такие перила использовались не в японской, а в китайской и восточноазиатской храмовой архитектуре. Для японских же храмов более характерны деревянные перила, и такие могли бы сделать здание главного корпуса музея зрительно более легким. Поэтому есть основание утверждать, что данный проект выдержан не в собственно японских традициях, а в стиле неопределенного ориентализма, который и был задан программой конкурса. Упрощенный ордер фасада здания, построенного из железобетона, взят из европейской классической архитектуры, но отличается от неоклассицизма, распространенного в Европе того времени. При этом дизайн оконной рамы выполнен в китайской традиции, характерной для архитектуры периода Хейан (794—1191).

В окончательном варианте главного корпуса музея европейский классицизм применен в объемной композиции здания, а во внешнем виде и декоре использованы японские и восточные элементы. Над главным входом установлены три двускатных фронтона, у которых нижние края скатов изогнуты наружу. Эти элементы отсутствовали в победившем проекте Ватанавэ, но они были добавлены при разработке окончательного проекта. В проекте Ватанавэ, как и в финальном проекте, черепичная крыша здания оформлена в виде двух скатов, но в окончательной версии края крыши также изгибаются наружу. Такое оформление напоминает черепичную крышу в японской замковой архитектуре. Следовательно, в окончательном проекте японские мотивы использованы более активно, чем в победившем проекте Ватанавэ. Подобную тенденцию можно наблюдать и в других частях здания. Но в финальном проекте крыша здания в боковых частях выглядит двойной из-за дополнительной плоскости фронтона. Такой прием не характерен для японской архитектуры. Данное архитектурное решение было использовано в победившем проекте Ватанавэ, а затем применено и в окончательном проекте. По словам самого Ватанавэ, этот дизайн он заимствовал из архитектуры «острова Ява или откуда-то из Индонезии» [5, с. 15]. Таким образом, в проекте Ватанавэ больше подчеркнут «восточный стиль», заявленный в программе конкурса, а в окончательном проекте — японские мотивы. Поскольку в проекте одновременно присутствует ряд решений, не характерных для исконной архитектуры Японии, стилистику окончательного проекта главного корпуса музея в строгом смысле слова нельзя отнести к японской.

Ситуация в целом была связана с местной архитектурной реальностью того времени. В 1930-е годы в обществе зодчих страны европейский модернизм постепенно получал все более широкое распространение. Поэтому японские архитекторы не могли игнорировать

данную тенденцию, с одной стороны, а с другой — на них все еще оказывала влияние европейская классическая архитектура, часто становившаяся «стилем архитектурных конкурсов». В окончательном проекте музея это влияние проявилось в выборе основы для композиции здания. Но в победившем проекте Ватанавэ смешиваются архитектурное решение крыши в «индонезийском стиле» и симметричное решение фасада с ограниченным декором, характерное для модернистского стиля. Архитектурное решение Ватанавэ используется и в окончательном проекте. Это означает, что на момент проектирования и строительства главного корпуса музея «императорский стиль» еще не занял главенствующей позиции в архитектурном сообществе Японии. Хотя в проекте музея использованы и традиционная японская форма для крыши здания, и европейские формы для фасадов, но проблема сочетания и взаимодействия японской и европейской архитектуры еще не была окончательно решена. Это проявилось как в процессе конкурса, так и в окончательном проекте главного корпуса Императорского музея. В то время в японском сообществе зодчих возникла следующая идея: характер парадигмы модернистской архитектуры можно увидеть в японском историческом строительном искусстве, а именно — синтоистском, для которого, например, в архитектурном решении здания была характерна геометрическая композиция. Так, Тронный зал Сисин в Императорском дворце в Киото, один из примеров сооружений в «императорском стиле», описан в 1930 году в книге архитектора Кисида «Архитектурная композиция в архитектуре прошлого» как композиция, состоящая из диагональной решетки в фасаде и интерьере. Не останавливаясь на конструкции крыши, выполненной в «императорском стиле», Кисида сделал акцент только на фасаде здания, чтобы «еще раз рассмотреть японскую старую архитектуру» и найти в ней «совершенство модернизма» [6, с. 50—54]. Стоит отметить, что Кисида употребляет термин «модернизм» для обозначения стиля жизни современного человека и культурной атмосферы того времени в целом, а не как название архитектурного течения. Поэтому, согласно его мнению, японское старое зодчество, отчасти похожее на европейскую модернистскую архитектуру, выглядит актуальным с современной точки зрения; в нем можно найти оригинальное японское видение архитектуры, вне зависимости от модернистской концепции. Такая позиция помогает обнаружить сходство между традиционной японской и современной архитектурой, а также доказывает, что японские зодчие могут разработать оригинальный стиль не под влиянием европейского модернизма, а вдохновляясь своей традицией.

И еще несколько слов о проекте главного корпуса Императорского музея. Тот факт, что окончательный вариант не был выполнен в «японском стиле», свидетельствует о следующем: к тому времени установился так называемый стиль конкурса, основанный на архитектуре европейского классицизма, а также появился взгляд на традиционную японскую архитектуру как бы через европейскую модернистскую. Поэтому можно считать, что тот период, когда проходил конкурс, стал переходным

в архитектуре страны как традиционного японского, так и модернистского направлений.

Что же касается проекта, противоположного победившему варианту главного корпуса Императорского музея, то японские национальные мотивы не были той изобразительной формой, которую одобряла власть при тоталитарном режиме в Японии. Скорее, обращение к ним оказывалось одним из результатов воздействия модернизма и ответом на поиск оригинального японского стиля со стороны архитектурного сообщества, стремящегося выйти из-под европейского влияния. Однако стоит отметить, что группа специалистов, поддерживающая модернизм, не принимала «императорский стиль» и задалась целью найти японское направление, основанное только на старой национальной архитектуре. Такая тенденция видна в проекте, представленном Кунио Маэкава на конкурс главного корпуса Императорского музея. Данный проект отличается тем, что выполнен в модернистском, а не в «императорском стиле». Несмотря на то, что работа проиграла в конкурсе, она стала знаковым событием в развитии японской архитектуры. Не случайно один из молодых архитекторов того времени оценил ее за то, что в ней Маэкава показал не «псевдояпонскую архитектуру», «которая оскверняет 2600-летнюю историю японского искусства», а создал проект «простого, скромного музея» [4, с. 12].

Конкурс на проект монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания

В конце 1930-х годов, с ухудшением военной ситуации и ограничением ресурсов, в Японии получила развитие подчеркнуто утилитарная по своему характеру «архитектура барака». В данной ситуации архитектурные конкурсы, с одной стороны, превратились в средство пропаганды, как в Италии и Германии; с другой стороны, в рамках конкурсов японские архитекторы искали новое направление, основанное на оригинальном японском стиле.

В 1942 году был объявлен конкурс на проект монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. В программе конкурса говорилось, что «требуется проект комплекса в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания, который отражает его монументальную идею» [7, с. 2]. Девиз проекта — освобождение Японией близлежащих азиатских стран от европейского влияния и установление с ними дружественных отношений. В программе конкурса не был определен архитектурный стиль и условия разработки проекта в отличие от конкурса на главный корпус Императорского музея. Также не определялось место постройки монумента: «на территории Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания каждый из участников мог планировать согласно особенностям своего проекта» [7, с. 2]. Этот конкурс был организован японским научным архитектурным обществом, а также Бюро Сообщения, которое поощряло пропагандистскую политику, финансировало конкурс; в связи с этим целью соревнования

стала пропаганда японской внешней политики. Вместе с тем, этот конкурс был организован архитектурным обществом с целью поиска молодых талантов среди японских специалистов и придания стимула их работе. Участников не должно было смущать то, что их проект не имел возможности для реализации. Именно поэтому организаторы конкурса не установили определенных условий для проектирования и не определили точное место постройки; участники могли разрабатывать свои проекты, не учитывая архитектурную ситуацию того времени. Например, Иноуэ отмечает, что конкурс на проект в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания стал единственным архитектурным событием, в котором архитектор имел возможность проявить свои творческие способности, в отличие от проектов монументов погибшим на войне, которые получили распространение в Японии с 1939 года [1, с. 276—288]. По его мнению, при строительстве таких монументов одним из основных требований был минимальный бюджет. В связи с этим зачастую в конкурсах проектам профессиональных архитекторов предпочитали проекты любителей. Таким образом, проект в честь создания монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания играл важную роль в стимуляции творческих способностей не только у японских архитекторов, но и у всех заинтересованных лиц.

В этом соревновании работе Кэнзо Тангэ была присуждена первая премия. Он разработал проект центрального здания синтоистского храма, посвященный погибшим защитникам отечества, в котором отражена идея Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. В качестве места постройки архитектор выбрал участок у южного подножия горы Фудзи. Территория здания со всех сторон окружена галереей с колоннадой и разделена улицей, идущей с севера на юг, на две равные части. В северо-восточной части территории расположен синтоистский храм, а остальная часть территории свободна от застройки. Вход на территорию — с запада. С западной и восточной стороны к главному зданию храма симметрично примыкают дополнительные строения. Улица, разделяющая территорию храма, идет от Императорского Двора в Токио до горы Фудзи и служит транспортной осью, а линия движения посетителей храма расположена с запада на восток. Обе части территории — трапециевидной формы. Главное здание храма оформлено в старом синтоистском храмовом стиле и имеет крышу с крутыми скатами без изгибов в нижней части. Старая синтоистская храмовая архитектура сохранила свои характерные черты до распространения в Японии буддизма. Известными примерами такой архитектуры являются храм Исэ и Большая святыня Идзумо. Во время своего пребывания в Японии Бруно Таут особенно выделил храм Исэ, что вдохновило японских архитекторов на поиски соединения языка модернизма и приемов традиционной японской архитектуры. В связи с этим Тангэ и использовал в своем проекте старую синтоистскую храмовую архитектуру. Как отмечали Сёити Иноуэ и другой историк зодчества,

Тэрунобу Фудзимори, оформление территории в виде двух расположенных друг напротив друга трапециевидных площадок, разделенных центральным проходом, основано на архитектурном решении Корбюзье в проекте Дворца Советов [1, с. 295—296]. Тут видно, что Тангэ использовал модернистский прием на основе традиционного синтоистского храмового стиля. Поэтому член жюри конкурса Маэкава отметил, что «этот проект ловко обходит решение проблемы выразительности в рамках японской оригинальной архитектуры» [8, с. 960].

Как уже было отмечено, данный конкурс не напрямую финансировался государством, и выбор архитектурного стиля в нем не был ограничен, несмотря на то, что одной из целей конкурса была пропаганда государственной политики. Поскольку использование синтоистского храмового стиля основывается на возвращении к традициям, Маэкава указал, что в проекте Тангэ не был представлен новый архитектурный стиль. По сравнению с «императорским стилем» в проекте меньше употребляется элементов декора и здание в плане имеет геометрическую композицию в синтоистском храмовом стиле.

По словам самого Тангэ, самый существенный момент его проекта — «монументальность, основанная на гармонии природы и архитектуры, не оказывающая давления на человека, должна привести к связи “монументальности” и “природы” в мировом масштабе» [9, с. 963]. Тангэ рассматривал монументальность своего проекта, в котором отражено единство с природой, не как масштабность или грандиозность самого здания и не учитывал функциональность и рациональность в контексте модернистской архитектуры. Он не уделял достаточного внимания монументальности самого здания, но включал в градостроительное решение природную территорию, что привнесло в проект оригинальную монументальность именно японской архитектуры.

Его идея отличается тем, что само здание не подавляет окружающую среду, скорее можно сказать, что вокруг здания убрано все лишнее. Среди премированных работ только Тангэ нашел способ оригинального выражения монументальности, в связи с чем его проект можно считать уникальным. Например, архитектор Кисида в своем проекте предлагал реконструировать один из районов Токио, в котором расположены синтоистские святилища Ясукуни, превратив храмовое здание в градостроительную доминанту. Отчасти данная работа похожа на проект Тангэ. Однако проект Кисиды практически не включает в себя архитектурного решения, связанного с окружающей природой, а это представляет собой существенную разницу в сравнении с идеей Тангэ. Таким образом, в отличие от других архитекторов, Тангэ нашел в своем проекте не только стилистическое, но и градостроительное решение. Поэтому жюри конкурса отметило, что «создатель этого проекта решил трудную задачу “японского оригинального выражения монументальности”» [8, с. 960]. Данное высказывание жюри означает, что оно увидело в проекте Тангэ новую творческую идею и оценило ее.

В отличие от других стран с тоталитарными режимами, в 1930—1940-е годы в японской архитектуре широко распространилась утилитарная «архитектура барака». Вместе с тем, в результате поиска оригинального стиля для наиболее репрезентативных государственных сооружений возник «императорский стиль». Одновременно на базе европейской модернистской архитектуры развивался своеобразный японский модернистский стиль, который противостоял «императорскому стилю». На фоне этой ситуации в 1930-е годы продолжался поиск оригинального японского архитектурного языка. Результатом конкурса на проект монумента в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания стало открытие новых возможностей для разработки оригинального стиля японского зодчества. Такое архитектурное решение заключалось в том, что главное здание в проекте было трактовано как крупный по масштабу градостроительный комплекс, обладавший подчеркнуто символическими формами. Кроме того, в старой японской архитектуре были найдены элементы и приемы, близкие к европейской модернистской архитектуре. В связи с этим можно сделать вывод, что японская архитектурная ситуация отличалась от архитектурной ситуации других стран с тоталитарными режимами. После Второй мировой войны в Европе был распространен интернациональный стиль, основанный на европейской модернистской архитектуре. В Японии он также существовал, но одновременно получил распространение стиль, разработанный в результате конкурса на проект монумента в честь Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. Кроме того, несмотря на то, что в конце тоталитарного режима, архитектура использовалась как инструмент пропаганды, в Японии было принято «рационалистическое», сугубо прагматическое направление в зодчестве. Оно отличалось от того, что делали архитекторы Италии, Германии и СССР. Прежде всего, японская архитектура данного периода не обладала той высокой степенью выразительности, поскольку в ней было гораздо меньше грандиозных архитектурных сооружений.

Список литературы

1. Иноуэ С. Юмэ то миваку но зэнтайсюги. Бунгэй сюнзю. — Токио, 2006.
2. Оуми С. Кэнтику кёгисеккэй — конпетисён но кэйху то тэнвоу Касима сьуппанкай. — Токио, 1986.
3. Токё тэйсицу хакувуцукан кэнтику сэккэй зуан кэнсё восю китэй // Кэнтику засси. — 1930. — № 12.
4. Танака Х. Хакубуцукан но конпетисён // Кэнтику сэкай. — 1931. — № 6.
5. Заданкай — Тайсё но кэнтику о катару // Кэнтику засси. — 1970. — № 1.
6. Кисида Х. Како но коусэй. Сагами сёвоу. — Токио, 1951.
7. Дай 16 кай кэнтику тэнранкай сьуппин восю (нанроу кэнтику тенранкай) // Кэнтику засси. — 1942. — № 6.
8. Маэкава К. Кёгисэккэй синсахё // Кэнтику засси. — 1942. — № 12.
9. Тангэ К. Дайтоуа кинен эйзоу кэйкаку // Кэнтику засси. — 1942. — № 12.