

УДК 72.01

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-30-41

ОСМЫСЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИКИ В АРХИТЕКТУРЕ ЯПОНИИ С ЭПОХИ МЭЙДЗИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Нина А. Коновалова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, fuekiryuko@mail.ru

Аннотация

Стремительная модернизация Японии, начавшаяся в эпоху Мэйдзи (1868), в архитектуре находила свое выражение в освоении европейских классических образцов. В этот период европейская классика стала символом новой эпохи, она ассоциировалась с могуществом, стабильностью и авторитетом крупнейших европейских столиц, ставших продолжателями великой традиции Римской империи. Освоение классических образцов европейской архитектуры воспринималось как доказательство поднятия статуса страны до уровня мировой державы, равной западным империям. В современной архитектуре Японии классический подход также актуален, но уже в значительно переосмысленном виде. Для современных японских зодчих он стал, скорее, сутью философии проектирования — не набором классических элементов, а живой системой создания гармонии между зданием, человеком и миром.

Ключевые слова: эпоха Мэйдзи, архитектура Японии, неоклассицизм, модернизация, Томас Уотерс, Джошуа Кондер

Для цитирования: Коновалова Н.А. Осмысление европейской классики в архитектуре Японии с эпохи Мэйдзи до наших дней // Academia. 2026. №1. С. 30–41.
DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-30-41

THE INTERPRETATION OF EUROPEAN CLASSICS IN JAPANESE ARCHITECTURE FROM THE MEIJI ERA TO THE PRESENT DAY

Nina A. Konovalova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, fuekiryuko@mail.ru

Abstract

The rapid modernization of Japan that began in the Meiji era (1868) found its expression in architecture through the adoption of European classical models. During this period, European classicism became a symbol of the new age, associated with the power, stability, and authority of the great European capitals, which were seen as successors to the grand tradition of the Roman Empire. Mastering the classical models of European architecture was perceived as proof of the country's rising status to that of a world power, equal to the Western empires. In contemporary Japanese architecture, the classical approach remains relevant, albeit significantly reimagined. For modern Japanese architects, it has become more of a core design philosophy – not a set of classical elements, but a living system for creating harmony between the building, the individual, and the world.

Keywords: Meiji Era, Japanese Architecture, Neoclassicism, modernization, Thomas Waters, Josiah Conder

*For citation: Konvalova, N.A. (2026), "The Interpretation of European Classics in Japanese Architecture from the Meiji Era to the Present Day", *Academia*, 2026, no 1, pp. 30–41.*

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-30-41

На протяжении более чем двух столетий, в период с 1638 по 1868 годы, Япония придерживалась политики самоизоляции, известной как сакоку, что ограничивало контакты с внешним миром, сводя их к минимуму. В середине XIX века начался процесс, получивший название «реставрация Мэйдзи». Он ознаменовался восшествием на престол молодого императора Мэйдзи, который инициировал радикальные реформы, направленные на модернизацию страны и интеграцию Японии в мировую систему. Этот глобальный процесс вестернизации охватил все аспекты жизни государства и общества, включая экономику, политику, социальную структуру и культуру. В первые десятилетия эпохи Мэйдзи (1868–1883) правительство провозгласило курс на «цивилизованность и просвещение» (буммэй кайка), что подразумевало активное заимствование западных культурных и технологических достижений. В этот период все атрибуты западной цивилизации стали символами приобщенности к передовым достижениям и образованности. Архитектура как одна из ключевых сфер культуры играла ведущую роль в этом процессе, выступая катализатором интеграции Японии в европейское культурное пространство.

В целях ускорения процесса модернизации и интеграции западных достижений в японское общество, правительство Мэйдзи инициировало программу привлечения высококвалифицированных специалистов из-за рубежа. Этот подход, известный как «о-ятой гайкокудзин» (найм иностранцев на государственную службу), предполагал привлечение экспертов из Великобритании, Германии, Италии и Соединенных Штатов Америки. В рамках этой стратегии одним из первых иностранных архитекторов-консультантов, прибывших в Японию, стал Томас Джеймс Уотерс.

Томас Джеймс Уотерс, выдающийся инженер-строитель и архитектор британского происхождения, сыграл ключевую роль в формировании новой архитектурной парадигмы Японии. Его вклад в развитие западной архитектуры в стране был столь значителен, что ранний период Мэйдзи часто называют «эрой Уотерса» [Коновалова 2019]. Уотерс не только спроектировал и возвел ряд важнейших объектов инфраструктуры и общественных зданий, но и активно занимался образовательной деятельностью, обучая японских архитекторов и инженеров. Так Томас Джеймс Уотерс стал символом успешного взаимодействия между традиционными японскими ценностями и передовыми западными технологиями, что способствовало ускоренной модернизации страны в конце XIX века.

В контексте масштабных реформ, инициированных новым правительством Японии, строительство Монетного двора в Осаке стало первым ключевым проектом. Этот шаг был обусловлен не только необходимостью обеспечения производства монет однородной чеканки высокого качества, но и имел первостепенное политическое значение [Hanashiro 1999, p. 177]. Создание унифицированной системы монетной эмиссии являлось критически важным для новой объединенной страны, стремящейся к консолидации и укреплению своей национальной идентичности. С 1 ноября 1868 года Томас Уотерс был назначен на должность «главного инженера» данного проекта, что свидетельствовало о его высокой профессиональной компетентности и доверии со стороны руководства. Опираясь на свой предыдущий опыт работы в Гонконге, где он принимал участие в проектировании и строительстве Монетного двора, Уотерс успешно справился с задачей разработки проектной документации и осуществления надзора за строительством нового монетного завода, а также сопутствующих зданий в западном стиле. Архитектор, учитывая местные культурные и архитектурные особенности Осаки, предложил ряд инновационных решений, касающихся как



Ил. 1. Томас Уотерс. Бывший Монетный двор в Осаке. 1871. Фото Н. А. Коноваловой

дизайна и размещения зданий, так и их функционального зонирования, что было критически важно для обеспечения эффективной работы монетного двора. В своей работе молодой Томас Уотерс продемонстрировал уникальное сочетание художественных навыков, творческого воображения, глубоких инженерных знаний и их успешного практического применения. Главное здание Монетного двора, спроектированное с одним этажом и симметричным фасадом, включало центральный шестиколонный портик и ряд арочных окон (ил. 1). Несмотря на свою кажущуюся простоту и прагматичность, данное архитектурное решение произвело ошеломляющее впечатление на японскую общественность. На протяжении нескольких лет главное здание Монетного двора служило символом новой архитектурной эпохи в Японии, отражая прогрессивные тенденции и стремление страны к модернизации. Этот проект не только укрепил позиции нового правительства, но и заложил основы для дальнейшего развития японской архитектуры и инженерии.

Полностью сохранился до настоящего времени Гостевой дом (или Дом приемов) Сэнпукан при Монетном дворе в Осаке (1871, ил. 2). Это двухэтажное кирпичное сооружение, облицованное штукатуркой, демонстрирует строгую симметрию и классический стиль с доминирующим фронтоном в центре фасада. Углы каждого этажа и веранд акцентированы тремя сгруппированными колоннами, что придает зданию дополнительную монументальность. С трех сторон дом имеет подъезды, окруженные просторными верандами, украшенными колоннами тосканского ордера. Архитектор, внедряя новые для Японии архитектурные стили и технические решения, сумел гармонично адаптировать их к местным традициям. Органичное восприятие японцами галереи, опоясывающей здание, можно объяснить ее сходством с традиционной японской галереей — энгавой. Крыша, сильно выступающая за пределы здания благодаря своим карнизам, традиционно горизонтально ориентирована и покрыта японской черепицей, что подчеркивает ее аутентичность и соответствие японским



Ил. 2. Томас Уотерс. Сэнпукан при Монетном дворе в Осаке. 1871.

архитектурным канонам. Таким образом, Сэнпукан является примером успешного синтеза западных архитектурных инноваций и японских культурных традиций, что делает его важным объектом для изучения в контексте истории японской архитектуры.

Долгое время основные строительные материалы Европы, такие как камень и кирпич, воспринимались в Японии с большой долей скепсиса. На то были серьезные причины. Прежде всего, значительную роль сыграл печальный пример с новой застройкой Гиндзы. Центральный район Токио, кварталы Гиндзы, после пожара 1872 года были застроены 2-х — 3-х этажными кирпичными домами по проекту Томаса Уотерса (совместно с Дж. Кондером) (ил. 3). Правительство Мэйдзи обозначило район Гиндза как образец модернизации страны. Внешний облик новой Гиндзы предполагалось сделать настолько великолепным, чтобы он не уступал лондонскому Ковент-Гардену. На главной улице района была создана крытая галерея тосканского ордера, обрамляющая ее по обе стороны, углы были артикулированы двойным или тройным «сцеплением» колонн (один из любимых приемов Уотерса). Планировка района включала в себя создание трех рядов основных улиц. На улицах первого класса, шириной от 18 до 27 метров были выстроены самые высокие, трехэтажные, постройки. Улицы второго класса имели ширину около 14,5 метров и состояли уже из двухэтажных зданий. На улицы третьего класса, шириной около 5,5 метров, выходили уже одноэтажные дома. Генеральный план застройки района предписывал строительство вместо отдельных зданий на каждом участке единого непрерывного блока, который имел разделения простенками так, чтобы изнутри «читались» самостоятельные дома. Новый район производил сильное впечатление как на японцев, так и на иностранцев своими кирпичными зданиями, яркими офисами фирм, привлекательными кафе, широкими дорогами, мощеными тротуарами, газовыми фонарями и, конечно, трамваями [Schencking 2013, p. 128]. В магазинах Гиндзы продавались товары, которые были японцам в новинку — европейская одежда, изысканные ювелирные украшения и т.д.



Ил. 3. Хиросигэ III, «Знаменитые места Токио: кирпичные торговые дома на главной улице Гинза». 1874. Источник: Университет Британской Колумбии. Библиотека. Редкие книги и специальные коллекции. Asian Rare-6 No L3:7.

Но, как оказалось, это был лишь блестящий фасад, за которым скрывались многочисленные проблемы — помещения в этих домах были непригодны для условий влажного и жаркого японского климата. По этим причинам дома в европейском стиле в Японии долгое время строили преимущественно из дерева. Это создавало некоторое промежуточное звено между европейским стилем и национальными традициями. Однако на японцев это производило впечатление солидности и новизны. «Все хотели посмотреть на Гиндзу, но не многие хотели там жить» [Japanese building practice 1997, p. 88]. В то время как магазины на главных улицах Гиндзы действительно процветали, боковые улицы и улицы второго ряда, часто были пустыми, т.к. там были устроены жилые дома и гостиницы. Некоторые дома впоследствии были перестроены в более традиционных архитектурных формах и материалах. Ни один из первоначальных кирпичных домов не сохранился до настоящего времени. Но несмотря на все минусы масштабный проект строительства района Гиндзы по европейскому образцу привел к ряду чрезвычайно значимых последствий для всей страны. В Японии появились кирпичный и стекольный заводы, а строители получили неоценимый опыт работы с новыми материалами.

Особую роль в процессе освоения и осмысления европейской архитектурной классики в Японии сыграл британский архитектор Джошуа Кондер. Приглашенный правительством Мэйдзи в 1877 году, он не только стал автором ряда знаковых построек, призванных демонстрировать прогресс и открытость Японии иностранным гостям. Его истинным вкладом стало создание институциональных основ для развития современной японской архитектуры. В 1886 году Кондер возглавил первую в стране кафедру архитектуры в Технологическом колледже (впоследствии ставшем Токийским университетом). Именно здесь он подготовил плеяду «первого поколения» японских архитекторов. Среди его выдающихся учеников — Кинго Тацуно, Токума Катаяма, Тацудзо Сонэ, Тиюки Сатати и Кикутаро Симода. Эти мастера, получив от своего наставника глубокое понимание принципов западной архитектуры — от ордерной системы до конструктивных решений, — сумели в дальнейшем творчески переработать их, заложив основы национальной архитектурной школы эпохи Мэйдзи. Он обучил целое поколение молодых японских архитекторов тому, как мыслить в системе архитектурной классики, но при этом в современном для того времени ключе. Благодаря его педагогической деятельности освоение классического наследия Запада перестало быть простым копированием и превратилось в осознанный творческий процесс, позволивший Японии в кратчайшие сроки сформировать



Ил. 4. Джошуа Кондер. Здание Рокумэйкан. 1883. Японская открытка.

собственную профессиональную архитектурную среду, способную к самостоятельному развитию.

«Витриной» новой Японии, символом ее открытости стало здание Рокумэйкан, возведенное в 1883 году по проекту Кондера (ил. 4). Для японской элиты появление этого здания служило подтверждением того, что Япония стоит на одной ступени с Западом [Коновалова 2016]. Рокумэйкан стал не только символом открытости страны, он стал и символом нового образа жизни. Спустя три года после его открытия, в 1886 году, супруга императора Мэйдзи впервые показалась на публике в европейском платье. Вскоре ее примеру последовали и дамы из высшего политического общества, выбирая для выходов в свет именно европейские наряды [Мещеряков 2006, р. 409].

В кратчайшие сроки в японской культурной парадигме формируется новая система ценностей, в которой западная цивилизация воспринимается как высокоразвитая, эстетически совершенная, прогрессивная и инновационная. В то же время национальная культура Японии оценивается как отсталая и примитивная. Представители японской аристократии и бизнес-элиты стремились продемонстрировать свою приверженность западным идеалам, заказывая архитектурные проекты в стиле европейской классики. Наиболее ярким примером такого подхода является резиденция семьи Ивасаки, построенная в 1896 году по проекту Джошуа Кондера. Заказчиком проекта выступил получивший образование в Соединенных Штатах Америки Хисая Ивасаки, старший сын основателя компании «Мицубиси». Он привлек к реализации проекта модного архитектора из Великобритании. Комплекс построек, включавший двадцать основных зданий, представляет собой масштабное архитектурное сооружение.

Центральным элементом ансамбля стала двухэтажная вилла, архитектура которой отсылает к эпохе Якова I, воспроизводя традиции английского Возрождения (ил. 5). Это роскошное здание использовалось в качестве гостевого дома для высокопоставленных гостей. Двухэтажная деревянная вилла с шиферной кровлей и внешней отделкой из досок, сочлененных внахлест, демонстрирует высокий уровень мастерства строителей и внимания к деталям. Первый этаж северного фасада украшен колоннадой тосканского ордера, в то время как второй этаж декорирован элементами в якобинском стиле архитектуры Великобритании XVII века. Южный фасад здания выделяется великолепной двухуровневой верандой с колоннадой, что свидетельствует о стремлении архитектора сочетать различные архитектурные стили. Для веранды с южной стороны дома был выбран колониальный стиль, а интерьерные элементы, такие как орнаменты на потолке, половых плитках и деталях камина гостиной, выполнены



Ил. 5. Джошуа Кондер. Резиденция семьи Ивасаки. 1896. Фото Н. А. Коноваловой.

в исламском стиле, что подчеркивает эклектичность и многогранность архитектурного решения. В центре здания расположен лестничный холл, вокруг которого на первом этаже размещались рабочий кабинет хозяина виллы, большая столовая и гостиная. На втором этаже находились общий зал и комнаты для гостей, стены которых были отделаны высококачественными обоями ручной работы, что свидетельствует о высоком уровне комфорта и роскоши резиденции.

После реставрации Мэйдзи, наряду с другими типами построек, такими как вокзалы, почтовые отделения и правительственные учреждения, в Японии начали появляться и первые специализированные здания банков. Их высокий статус как финансовых центров новой империи имел не только функциональное, но и важнейшее политико-символическое значение, что незамедлительно должно было найти адекватное выражение в архитектуре. Банки были призваны олицетворять стабильность, надежность и мощь молодого государства, интегрирующегося в мировую экономику. Строительство главного здания Банка Японии (архитектор Кинго Тацуно) было завершено в 1896 году (ил. 6). Для проекта характерна ориентация на западные архитектурные каноны: трехэтажное кирпичное здание, в плане вписанное в квадрат с внутренним двором, решено в духе строгой неоклассики. Внутренний двор очерчивает обходная колоннада. Построение плана здания явно восходит к мастерам итальянского Ренессанса. Эта отсылка к европейскому Ренессансу была не только эстетическим выбором, она символизировала возрождение и новый расцвет Японии на мировой арене. Ренессансный мотив находит продолжение в изящном сферическом куполе, возвышающемся над главным входом, и в скругленной крыше, выполненной в характерном цвете морской волны. Фасад, решенный с помощью традиционного ордерного построения и декорированный пилястрами, подчеркивает монументальность и репрезентативность сооружения, визуальнo утверждая его важную роль в истории новой Японии.

Для столь важного по своему значению здания было необходимо наличие серьезных мер безопасности. Здесь европейская классическая форма наполняется сугубо японским содержанием. По периметру всего здания был выкопан глубокий ров, который в случае чрезвычайной ситуации мог быть заполнен водой, перекрывая доступ к банку и превращая его в неприступную крепость. Эта черта является прямой отсылкой к традициям японского замкового зодчества. В дополнение к этому, внешняя одноэтажная галерея была снабжена



Ил. 6. Кинго Тацуно. Здание японского банка в Токио. 1896.

скрытыми укреплениями (амбразурами) для организации круговой обороны. Таким образом, в уникальной и гармоничной архитектуре Банка Японии соединены две традиции. Европейская классика, представленная неоклассическим фасадом и ренессансной планировкой, была использована для создания образа современной, цивилизованной и открытой миру державы. Национальные же приемы возведения замков, воплощенные в оборонительном рве и укреплениях, обеспечивали безопасность и отсылали к внутренней силе и независимости страны. Результатом этого синтеза стало масштабное строение, сохраняя элегантность и величие европейского дворца, было защищено и укреплено как настоящий бастион, что метафорически отражало двойственную суть Японии эпохи Мэйдзи: активное заимствование иностранных достижений при твердой опоре на национальный суверенитет.

К концу периода Мэйдзи, по мнению европейских исследователей, Япония полноправно заняла место на международной арене и стала полностью компетентным участником международного архитектурного процесса [Coaldrake 1996, p. 250]. Такой успех страны объяснялся последовательной программой правительства в отношении западного архитектурного обучения собственных специалистов и привлечении иностранных экспертов в архитектуре и инженерном деле. Первое поколение японских архитекторов, получивших образование в Европе, стали лидерами общества Мэйдзи. Они основали большое количество промышленных предприятий, организаций и частных университетов [The Architectural Institute 2005]. Следует подчеркнуть, что для образовательной системы Японии в сфере архитектуры эти новшества произвели настоящий революционный переворот — она заменила старую традицию передачи умений от учителя-строителя или плотника к ученику.

Европейские классические традиции стали определяющими для создания архитектурных произведений прежде всего в деловой части крупных городов. К концу XIX века Токио окончательно превратился в символ новой Японии [Hatsuda 1995]. Каменные правительственные строения столичного города служили образцом для всей страны: здания префектуральных управлений и судов по всей стране тоже возводились из кирпича. Строительство шло настолько интенсивно, что в столице было непросто найти строительных рабочих. Все это показывало готовность Японии идти в ногу с остальным прогрессивным миром. Копирование и осмысление западных классических образцов в архитектуре позволило японским специалистам, во-первых, получить практику работы с новыми материалами (такими как бетон, камень, кирпич), во-вторых, что

не менее важно, освоить устройство зданий, техническое оснащение, используемое в западных странах (отопление, электрическое освещение, канализацию и т.д.) — т.е. получить не только фасад, оболочку, а целостную архитектурную структуру.

Японские архитекторы этого периода без колебаний утверждали, что истинным современным японским архитектурным стилем был неоренессанс, необарокко и неоклассицизм. Всплеск строительства по образцу европейской классики пришелся в Японии на конец XIX — начало XX века — этот период дал архитектурные произведения, свидетельствующие о ярком, хоть подчас и несколько наивном, копировании стиля.

Поиски собственного пути развития японской архитектуры, понимание необходимости возвращения в архитектуру собственно японских черт, привело архитекторов к стремлению наделять европейскую классическую архитектуру японскими элементами — черепичной крышей, скульптурой на темы японской мифологии, увеличивать вынос крыши здания до привычных, традиционно японских, размеров. Кульминации этот процесс достиг к 1930-м годам, когда соединение европейской архитектуры в неоклассическом стиле с традиционной для Японии двускатной крышей породило стиль «императорской короны» — результат поисков национальной идентичности в архитектуре. В этом стиле архитектор К. Симода предлагал строить главное здание страны — японский Парламент. Это здание должно было воплощать идею величия государственной власти, поэтому его облику придавалось важное значение. Конкурс 1918 года на проект нового здания Парламента был достаточно показательным с точки зрения поиска национальной составляющей в современной архитектуре страны. К тому времени этот вопрос воспринимался профессиональным сообществом Японии уже достаточно остро. В результате, проект К. Симоды на новое здание японского Парламента был отклонен, но в стиле «императорской короны» в 1920-е — 1930-е годы по государственному заказу в Японии было построено множество административных и общественных зданий, культурных центров и музеев [Коновалова 2020].

Осмысление европейской классики в японской архитектуре XX века — это глубокий и сложный процесс культурного диалога, фильтрации и трансформации. За короткий промежуток времени произошел скачок в эволюции всей структуры японской культуры, которая, столкнувшись с модернизацией, искала свой путь, используя чужое наследие для выражения собственной идентичности. Таким образом, освоение классических образцов в архитектуре Японии первоначально воспринималось как доказательство поднятия статуса до уровня мировой державы, равной западным империям. Ведь, по сути, в эпоху Мэйдзи создавалась архитектура-заявление. Она должна была решить конкретные идеологические задачи: создать образ цивилизованной, могущественной и современной нации как для внешнего мира, так и для граждан собственной страны. С 1920-х — 1930-х годов архитектура Японии, сохраняя свои монументальные формы, продолжает служить идеям государственной власти и имперского величия. Но уже начинают предприниматься масштабные попытки по выработке собственного современного стиля японской архитектуры — таким стал стиль «императорской короны». Только после Второй мировой войны прямое цитирование классической европейской архитектуры отошло на второй план. Однако классический подход как обращение к ордеру, симметрии, монументальности и историческим отсылкам не исчез. В этот период в японской архитектуре уже можно наблюдать не копирование, а сложную игру с историческими прототипами. Творческий подход японских зодчих полностью отходит от прямого заимствования классики к сложному диалогу с ней. Классическая архитектура перестает быть просто фасадом, оболочкой. Она становится одним из языков, который японские зодчие используют для создания значимых и символически насыщенных общественных зданий.

В современной Японии классический подход в архитектуре все так же актуален, но в радикально переосмысленном виде. Современный период японской архитектуры, начиная с конца XX века, характеризуется сложным процессом преодоления функциональности модернизма и поиска новых выразительных средств. В этом контексте обращение к языку европейской классики стало для ряда японских архитекторов стратегией для решения фундаментальных вопросов: связи истории и современности, поиска универсальных геометрических порядков и создания архитектуры, обладающей вневременным символическим резонансом. Это осмысление происходит через призму таких категорий как пространственно-временной интервал, простота, абстракция и тектоническая честность.

Европейская классика уже воспринимается не как набор догм, а как источник универсальных принципов, которые можно переосмыслить. Многие японские архитекторы видят в классике не стиль, а систему вечных, «первичных» форм и пропорций. Например, Ёсио Танигучи в своих знаменитых проектах Музея современного искусства в Камакуре и Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) представляет абстрактную, геометризованную интерпретацию классических принципов. Он очищает классику от декора, оставляя суть — порядок, ясность, тектонику. В своих работах Танигучи использует строгие пропорции, осевую симметрию, иерархию пространств и благородные материалы. Его архитектура говорит на языке порядка, гармонии и монументальности, унаследованном от европейского классицизма. Фасады его построек, часто решенные как тонко проработанные плоскости из стекла и анодированного алюминия или натурального камня, отсылают к монументальности и масштабности классических палаццо, но они лишены какого-либо исторического декора. Это классика, очищенная до сути — до пропорции, материала и света.

Произведения Кэнго Кумы также часто представляют собой глубокую творческую переработку принципов, заложенных в европейской классике. Он не цитирует, а переводит на язык современности саму суть классических приемов. В большинстве своих проектов он использует водную гладь прудов и водоемов. Это напрямую отсылает к ренессансным фонтанам и водным элементам в европейских садах и палаццо, где вода была материалом, создающим пространство и движение. Кроме того, Кума всегда ведет диалог с Гением места — эта концепция, пришедшая из античного Рима и ставшая центральной в европейской классической традиции. Уважение к духу места для современных японских архитекторов считается характерной чертой и ключевой особенностью.

Исключительного внимания заслуживает фигура Тойо Ито, который в своем проекте Библиотеки Университета искусств Тама предлагает радикальное переосмысление арки. Вместо ряда дискретных арок он создает целостное пространство, где стены плавно перетекают в своды, генерируемые случайным расположением арок. Это не та арка, которая является несущим элементом в ее традиционном понимании, а арка как «пейзаж», как абстрактная концепция, порождающая уникальную пространственную среду. Ито деконструирует классическую форму, извлекая из нее новую пространственную парадигму, отвечающую современным представлениям о текучести и непрерывности пространства.

Практика Кадзуё Сэдзимы и Рюэ Нисидзавы (бюро SANAA) демонстрирует осмысление классики на уровне организации плана и работы со светом. Их проект Художественного музея XXI века в Канадзаве с его идеально круглым планом и свободно размещенными внутри прозрачными объемами, отсылает к идеалам центрических построек Ренессанса. Однако эти отсылки полностью дематериализованы: тяжелые стены заменены стеклянными фасадами, а строгая иерархия — на демократичную неиерархичность. Классическая ясность геометрической формы служит здесь основой для создания сложных визуальных связей и ощущения легкости, что соответствует японскому чувству восприятия пространства.

Таким образом, осмысление европейской классики в современной архитектуре Японии представляет собой сложный, многогранный процесс. Для современных японских архитекторов классический подход стал во многом сутью философии проектирования — не набором классических элементов, а живой системой создания гармонии между зданием, человеком и миром. Японские архитекторы извлекают и трансформируют его базовые принципы: тектоническую ясность, геометрическую чистоту, работу со светом и создание символически насыщенного пространства. Через призму японской культурной идентичности и современных технологий в XXI веке классические концепции обретают новое звучание, демонстрируя, что диалог с историей может стать мощным катализатором для рождения новаторской и глубокой архитектуры. Таким образом, осмысление европейской классики в Японии — это блестящий пример того, как культура может пройти путь от ученичества до создания собственного, оригинального высказывания, обогатив при этом общемировое архитектурное наследие.

Литература

1. Коновалова 2016 — Коновалова Н.А. Творчество Джошуа Кондера в Японии как первый пример межкультурного взаимодействия после открытия страны // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. №2(7). С. 150–164. EDN YPMRHK.
2. Коновалова 2019 — Коновалова Н.А. „Эра Уотерса“ в архитектуре Японии // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. №2(13). С. 311–320. DOI 10.25995/NIITAG.2020.13.2.015. EDN DFDBYN.
3. Коновалова 2020 — Коновалова Н.А. Японская архитектура 1930-х годов: в поисках национальной идентичности // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2020. №1(14). С. 260–270. DOI 10.25995/NIITAG.2020.50.58.013. EDN BFGGSR.
4. Мещеряков 2006 — Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. М., 2006.
5. Hanashiro 1999 — Hanashiro R.S., Thomas William Kinder and the Japanese Imperial Mint 1868–75. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999.
6. Schencking 2013 — Schencking Ch.J. The Great Kantō Earthquake and the Chimera of National Reconstruction in Japan. Columbia University Press, 2013.
7. Japanese building practice 1997 — Frampton K., Kudo K., Vincent K., Japanese building practice: from ancient times to the Meiji period. New York, 1997.
8. Coaldrake 1996 — Coaldrake W.H. Architecture and Authority in Japan. New York, 1996. 250 p.
9. Hatsuda 1995 — 初田亨 明治東京の都市形成と建築 [Hatsuda T. Urban Formation and Architecture in Meiji Tokyo]. 『東京大学工学部紀要』 [Bulletin of the Faculty of Engineering, University of Tokyo]. 1995. V. 39. P. 1–25.
10. The Architectural Institute 2005 — 日本建築学会 [The Architectural Institute of Japan]. 『近代日本建築学発達史』 [Kindai Nihon Kenchiku Gaku Hattatsushi]. 東京: 丸善 [Tokyo: Maruzen], 2005.

References

1. Konovalova, N. (2016), "Tvorchestvo Dzhoshua Kondera v Yaponii kak pervy primer mezhkulturnogo vzaimodeistviya posle otkrytiya strany" [Josiah Conder's Work in Japan: A Pioneering Example of Cross-Cultural Dialogue in the Post-Opening Era], *Voprosy vseobshchey istorii stroitelstva*, V. 2(7), pp. 150–164.
2. Konovalova, N. (2019), "Era Uotersa v arkhitekture Yaponii" [The "Era of Watters" in Japanese Architecture], *Voprosy vseobshchey istorii stroitelstva*, V. 2(13), pp. 311–320.
3. Konovalova, N. (2020), "Yaponskaya arkhitektura 1930-kh godov: v poiskakh natsionalnoi identichnosti" [Japanese Architecture of the 1930s: In Search of National Identity], *Voprosy vseobshchey istorii stroitelstva*, V. 1(14), pp. 260–270.
4. Meshcheriakov, A. (2006), *Imperator Meidzi i ego Yaponiya* [Emperor Meiji and His Japan], Nauka, Moscow, Russia.
5. Hanashiro, R.S. (1999), *Thomas William Kinder and the Japanese Imperial Mint 1868–75*. Brill, Leiden, Boston, Köln.
6. Schencking, Ch.J. (2013), *The Great Kantō Earthquake and the Chimera of National Reconstruction in Japan*, Columbia University Press, USA.

7. Frampton, K., Kudo, K., Vincent, K., (1997), *Japanese building practice: from ancient times to the Meiji period*, New York, USA.
8. Coaldrake, W.H. (1996), *Architecture and Authority in Japan*, New York, USA.
9. 初田亨(1995), 明治東京の都市形成と建築 [Hatsuda, T., Urban Formation and Architecture in Meiji Tokyo], 東京大学工学部紀要 [Bulletin of the Faculty of Engineering, University of Tokyo], No 39, pp. 1–25.
10. 日本建築学会 [The Architectural Institute of Japan] (2005), 『近代日本建築学発達史』 (Kindai Nihon Kenchiku Gaku Hattatsushi). 東京, 丸善 (Tokyo, Maruzen).

Информация об авторе

Нина А. Коновалова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д.21; fuekiryuko@mail.ru

Author Info

Nina A. Konovalova, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; fuekiryuko@mail.ru