ЛЮ ЯН

Аспирант РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: wasd2com@qq.com

Ю.В. НАЗАРОВ

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Дизайн среды» РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: nazaret48@yandex.ru

LIU YANG

Postgraduate student of the Russian State University A.H. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: wasd2com@qq.com

Y.V. NAZAROV

Doctor of Arts, Professor, Professor of Department of Environmental Design of the Russian State University A.H. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: nazaret48@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_3_114_123

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПОСТМОДЕРНА В КИТАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА

PECULIARITIES OF POST-MODERN DEVELOPMENT IN CHINESE ARCHITECTURE OF THE TWENTIETH CENTURY

Постмодернистский дизайн, проявившийся за рубежом в конце 1960-х годов, был продуктом господствующей постиндустриальной и зарождающейся информационной эпохи. Его возникновение можно рассматривать как бунт против бездушной машинной цивилизации, как протест против рационального дизайна и догматического интернационалистского стиля в искусстве того времени. Одновременно это было движение дизайна, в определенной степени опирающееся на передовую экономику, раз-

витую промышленность и совершенные технологии; это также было первое направление дизайна со времен промышленной революции и двух мировых войн, всерьез рассматривавшее отношения между людьми, а также между человеком и природой. С момента своего появления постмодернистский дизайн быстро развивался и нашел распространение во многих развитых странах мира. И поныне есть дизайнеры, создающие работы в данном стилистическом ключе. Однако только через 20 лет после своего появления постмодернистский дизайн начал оказывать влияние на китайский дизайн. В данной публикации анализируется концепция, рассматриваются характеристики постмодернистского движения, исследуется его влияние на социальную среду и городской дизайн в Китае того времени.

Postmodernist design, which emerged abroad in the late 1960s, was a product of the dominant post-industrial and emerging information age. Its emergence can be seen as a revolt against a soulless machine civilization, as a protest against rational design and the dogmatic internationalist style in the art of the time. It was also the first design movement since the Industrial Revolution and the two World Wars to look seriously at the relationship between people, and between people and nature. Since its inception, postmodern design has developed rapidly and has spread to many developed countries around the world. To this day, there are designers who create work in this stylistic vein. However, it was not until 20 years after its emergence that postmodernist design began to have an impact on Chinese design. This publication analyzes the concept, examines the characteristics of the postmodernist movement, and examines its impact on the social environment and urban design in China at the time.

Ключевые слова: постмодернизм, индустриальная эпоха, технологическая модернизация, современный китайский дизайн, человекоориентированное художественное проектирование.
Keywords: postmodernism, industrial era, technological modernization, Modern Chinese design, human-centered artistic design.

Характеристики стиля «Постмодернизм»

Возникновение новых направлений в изобразительном искусстве неразрывно связано с неудовлетворенностью зрителей существующим состоянием художественного творчества. С 1930-х годов, с момента, когда архитектор Филипп Джонсон (Philip Johnson) и кинорежиссер Альфред Хичкок (Henry-Russell Hitchcock) ввели термин «интернационализм», и до конца 1960-х годов этот международный стиль монополизировал дизайн зданий и товаров в течение почти 30 лет. Простая форма, отсутствие каких-либо украшений, подчеркнутая функция, высокорационализированный и систематизированный метод проектирования привели к постепенному исчезновению национальных и региональных особенностей в дизайне городской среды. При этом единый механистический подход к проектированию, господствовавший в интернациональном стиле, перестал эмоционально удовлетворять потребителей, поскольку промышленные товары становились все более однообразными, теряя свою былую привлекательность. В результате за границей сформировалась группа молодых дизайнеров, выступивших против «интернационального» стиля; они считали, что «интернационализм» игнорирует личные потребности, пренебрегает эстетическими ценностями, отрицает влияние традиционной культуры и уже не в состоянии отвечать запросам новой эпохи. Все эти факторы стали основной причиной появления постмодернистского дизайна [1].

Возникновение новых художественных форм также тесно связано с историческими условиями и социальными изменениями, что ярко отразилось в постмодернизме. После Второй мировой войны, вслед за периодом бурного экономического роста, зарубежные государства постепенно достигли материального достатка, они перешли в фазу «общества потребления», позволяющую людям получать большее духовное и психологическое удовлетворение при высоком уровне жизни. Одновременно в связи с быстрым социальным развитием ведущих мировых держав, с острой необходимостью развития высоких технологий человеческая цивилизация в 1940-х и 1950-х годах официально вошла в фазу третьей технологической революции. В это время на фоне стремительного научно-технического и экономического развития культ машиностроения ослаб, люди стали уделять больше внимания человеческой природе вещей, придавать значение взаимоотношениям общества с окружающей природой. Гуманизм с его приоритетом человеческих ценностей, личного до-

стоинства, персональных интересов, с культом толерантности и с отсутствия насилия стал завоевывать сердца и умы людей, поэтому становятся понятными истоки постепенного развития постмодернизма, охватившего различные области культуры, включая философию, литературу, искусство и дизайн [2].

Постмодернизм проник в искусство в конце 1960-х годов, сразу захватив архитектуру, чем оказал существенное влияние на весь дизайнерский мир, сказывавшееся в течение последующих 30 лет. В 1966 году американский архитектор Роберт Вентури (Robert Venturi) опубликовал свою знаменитую книгу «Сложности и противоречия в архитектуре» (Complexity and Contradiction in Architecture). В ней Вентури отверг «интернациональный» принцип дизайна Людвига Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe), звучавший как: «Лучше меньше, чем больше». ссылка? Вентури утверждал, что хаотичный и динамичный дизайн лучше, чем инертное единство, тем самым пропагандируя смешанный эклектичный и неоднозначный дизайн архитектурных элементов [3]ссылка здесь, они взяты из той же статьи.. В дополнение к этому Вентури в другой своей книге: «Учимся у Лас-Вегаса — Забытый символизм архитектурной формы» (Learning from Las-Vegas — The Forgotten Symbolism of Architectural Form) утверждал, что «изучение существующих ландшафтов — это один из способов сделать архитектора революционером», ратуя за то, что дизайнеры для обогащения своей работы должны учиться у современной коммерческой поп-культуры, впитывать в себя исторические примеры, воспринимать декоративные элементы как лингвистические знаки — чем и продвигать символизм в дизайне [4]. Вентури впервые воплотил свои постмодернистские теории в доме, спроектированном для своей матери. Очевидно, что идеи, воплощенные в его работах, задали вектор стилистического развития постмодернистского дизайна, став путеводной звездой всего направления (рис. 1).

В тот период идеи Вентури существенно повлияли на значительное количество архитекторов, оставивших после себя множество сооружений, среди которых: здание AT&T — Американской телеграфно-телефонной компании (рис. 2) американских авторов Филипа Джонсона (Philip Johnson) и Джона Берджи (John Burgee), библиотека Джона Кеннеди (рис. 3) американо-китайского архитектора И.М. Пея и др. Влияние постмодернизма, помимо архитектурного дизайна, стремительно распространяется на дизайн промышленной продукции и на графический дизайн.



Рис. 1. Дом Ванны Вентури, 1964 г., г. Филадельфия, США

Влияние постмодернизма на китайский дизайн

Китайские академические круги считают, что постмодернистский дизайн появился в Китае только в 1980-х годах [5]. Для этого есть ряд причин. Во-первых, беспрецедентная сложность и коллажность китайской культуры того времени была вызвана войной, политическими, экономическими и зарубежными влияниями, от которых Китай страдал с конца XIX века. В то время Китай больше всего нуждался в серьезных исследованиях и глубоких поисках, способных восстановить этические основы и моральный дух китайского народа, поэтому многие художники не отваживались рисковать, опасаясь последствий модернистского культурного движения. Во-вторых, поскольку Китай только вступил на путь рыночной экономики, основные принципы постмодернизма были невыполнимы, с



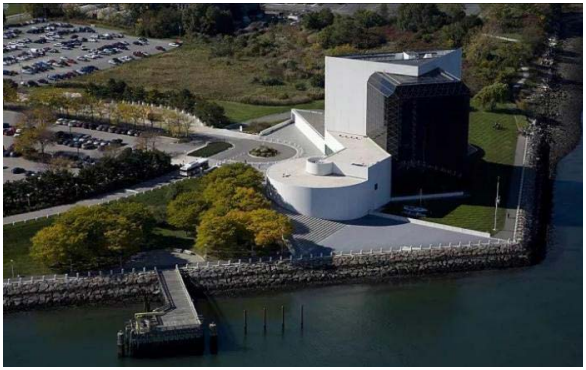


Рис. 2. Здание Американской телефонной и телеграфной компании (AT&T Building), 1984 г., г. Нью-Йорк, США

Рис. 3. Библиотека Джона Кеннеди, 1979 г., г. Дорчестер, США

точки зрения технологии, дизайна и экономики, поэтому китайский дизайн не мог разработать свой собственный постмодернистский язык. В-третьих, благодаря тесной дружбе Китайской Народной Республики с Советским Союзом, художественная политика Поднебесной находились под влиянием Великого Соседа. Имеются в виду художественные принципы «социалистического реализма», доминирование плановой экономики, приоритет тяжелой промышленности и т. д. Однако эта дружественная политика не вполне соответствовала китайскому менталитету, что в то время привело к застою в развитии многих китайских исследований в области искусствоведения, культуры, дизайна и технологического творчества. Ситуация кардинально не улучшалась до тех пор, пока председатель Дэн Сяопин не декларировал на III Пленуме Центрального комитета КПК одиннадцатого созыва курс на «реформы и открытость» в качестве основной государственной политики и не предложил в 1982 году стратегию «построения социализма с китайской спецификой» на XII съезде Коммунистической партии Китая [6].



Рис. 4. Западный вокзал Пекина, 1996 г., г. Пекин, Китай

Развитие КНР в первые годы существования молодого социалистического государства было намного сложнее, чем судьба зарубежных стран, поскольку Китаю пришлось завершать процесс «индустриализации», давно закончившийся за рубежом, и одновременно осваивать новый этап «информатизации». Эта дилемма симметрично отразилась и в дизайне, хотя здесь культурная политика была мягче, чем в прошлом, но из-за долгой творческой изоляции китайские дизайнеры были обеспокоены сочетанием двух факторов: внедрением инноваций и сохранением культурного наследия. Также художники-проектировщики отвлекались на борьбу с интернациональным дизайном, поэтому в исследуемый период в Китае появилась архитектура «больших крыш» с национальной китайской спецификой (рис. 4). Она представляла собой фасад здания,

выполненный в современном стиле, и венчающую его высокую кровлю, сделанную в традиционном китайском архитектурном стиле, что стало символом китайского дизайна того времени. Эти здания с «большими крышами» сохранились в Китае и сегодня, демонстрируя будущим поколениям, как в то время национальные специалисты представляли себе облик городской среды.

Изменение отношения китайских архитекторов к стилистике «больших крыш» началось в начале 1980-х годов при завершении строительства гостиницы «Сяншань» в Пекине, автором которой был знаменитый И.М. Пей. Процесс проектирования гостиницы «Сяншань» был непростым, поскольку в то время руководители КНР отдавали предпочтение зданиям с «большими крышами», о которых говорилось выше, поэтому проект несколько раз подвергался изменениям, но это вдохновило И.М. Пея на еще более качественную работу. Гостиница «Сяншань» (рис. 5) — это мощный, «символический» и «живописный» дизайн. И.М. Пей добавил в постмодернистскую лексику дизайна значительное количество традиционных китайских архитектурных приемов, использовал классические китайские технологии оформления садов, что помогло интегрировать стилистику внутреннего и внешнего убранства и создать ощущение картины, выполненной тушью. Здание идеально соответствует определению постмодернистского дизайна, данному Робертом Вентури, а И.М. Пей своим сооружением реально объединил китайскую и зарубежную художественную культуру. При проектировании гостиницы «Сяншань» И.М. Пей использовал декоративные элементы из арсенала современного дизайна, в сочетании с мотивами традиционной китайской культуры, что сделало здание эклектичным и символическим произведением китайской культуры, истинно национальным постмодернистским произведением. Завершение строительства гостиницы «Сяншань» изменило представление тогдашнего руководства КНР о стилистике «больших крыш» и обогатило приемы традиционного китайского средового дизайна, продемонстрировав всему миру, что китайцы могут сами создавать современные архитектурные проекты. С тех пор И.М. Пей еще спроектировал здание головного офиса Банка Китая (рис. 6) и Музей Сучжоу (рис. 7) — две постмодернистские работы в Пекине и в Сучжоу, ставшие в истории развития постмодернистского дизайна в Китае яркими и запоминающимися произведениями [7]. Под влиянием постмодернистских тенденций в Китае появились дизайнеры нового поколения, например, Лу Сяомин,



Рис. 5. Гостиница «Сяншань», 1982 г., г. Пекин, Китай

чья работа «Музей Синьхайской революции» была выполнена под влиянием И.М. Пея и стала одним из выдающихся постмодернистских произведений современности. В интервью, данном по завершении работы, Лу Сяомин сказал: «Он (И.М. Пей) один из архитекторов, оказавших на меня самое существенное влияние. В его работах нет преувеличения и публичности, он воплощает в себе дух заботы о людях и атмосферу мирного сосуществования. Я очень глубоко чувствую, что ИМ. Пей изложил суть различных культур простым способом, полностью воплощающим сдержанность и замкнутость восточных людей» [8]. Это высказывание также подтверждает важную роль, которую И. М. Пей сыграл в развитии китайского постмодернистского дизайна.

Конечно, у любого явления есть две стороны: по мере того, как влияние постмодернистского дизайна постепенно возрастало, не спеша выявлялись и его проблемы. Во-первых, гуманистические и гуманитарные принципы постмодернизма привели к чрезмерной «популяризации» дизайна, что нарушило ореол «мистики», сохраняемый искусством с древнейших времен, а утрата «мистики» привела к тому, что постмодернистский дизайн был назван критиками «дизайном быстрого питания». Во-вторых, постмодернистский подход к дизайну с течением времени ставил перед проектировщиками все новые и новые задачи. Поскольку постмодернизм способствует использованию исторических и современных декоративных элементов, это стало вызвать у многих людей чувство перенасыщенности художественного оформления объектов, что явилось одной из причин упадка постмодернистского дизайна за рубежом в 1980–1990-х годах. Эта проблема затрагивает и современный китайский дизайн. Палитра традиционных декоративных элементов ограничена, а

эстетические предпочтения публики постоянно меняются, что требует от дизайнеров инновационных решений для придания произведениям дизайна долговечности. В-третьих, поскольку сущностью постмодернистского дизайна является протест против рациональных, механистических и систематизированных паттернов, навязываемых интернациональным стилем, данному направлению присущи индивидуальные и либеральные черты, в итоге это привело к тому, что некоторые постмодернистские работы в определенной степени оторвались от реальности, стремясь добиться сенсационного эффекта за счет персонализации объекта. Но крайности поменялись местами, и эта черта принесла много негативных последствий постмодернистскому дизайну. Хотя у постмодернистского дизайна существует много проблем, изучая работы прошлого и анализируя современные примеры, можно сказать, что все же больше сторонников поддерживает данное направление, именно поэтому постмодернизм заслуживает тщательного изучения.





Рис. 6. Здание головного офиса Банка Китая, 2001 г., г. Пекин, Китай
Рис. 7. Музей Сучжоу, 2006 г., г. Сучжоу, Китай

Что касается КНР, то, хотя постмодернизм появился здесь достаточно поздно, он оказал большое влияние на китайский дизайн. Его художественные приемы улучшили и обогатили традиционные китайские методы и концепции и позволили китайскому дизайну найти баланс между наследием и инновациями. Сегодня прошло почти 50 лет, с тех пор как постмодернистский дизайн пришел в Китай, и за эти полвека появилось много значимых произведений постмодернистского дизайна. Постмодернизм продвигает такие приемы дизайна, как символизм, поиск декоративных решений в историческом и современном контексте,

акцент на гармонию между человеком и природой. Все названные принципы используются на практике и сегодня, среди них — гармоничное сосуществование человека с природным окружением, что также совпадает с древнекитайским философским принципом «гармонии между человеком и природой», который сегодня можно назвать дизайнерским лозунгом с китайским колоритом. Однако в ходе проведенного исследования и последующего анализа обнаружено, что постмодернизм не совершенен, и у него также есть определенные негативные проблемы, поэтому дизайнерам не следует концентрироваться только на форме и внешнем виде изделий, а нужно всячески обогащать эмоциональные коннотации объекта разработки. Помимо этого, от дизайнеров требуется рационально и диалектически оценивать значение культурного вклада и добиваться творческого прогресса за счет постоянных активных исследований и дерзких инноваций, чтобы традиционная китайская культура и китайский дизайн совместно формировали эстетику новой информационной эпохи.

Примечания:

1. *Wang Shouzhi.* History of modern design in the world [M]. — Beijing: China Youth Press, 2015. — C. 289.

2. *Li Zhiyin.* History of Western Modern Design [M]. — Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2010.05. — C. 139.

3. *Robert Venturi (Author), Zhou Buyi (Trans.).* Complexity and Contradiction in Architecture [M]. — Beijing: China Construction Industry Press. 1991.05. — C. 1.

4. *Robert Venturi, Dennis Brown, Steven Ezeanuel (Author), Xu Yifang, Wang Jian (Trans.).* Learning from Las-Vegas-The Forgotten Symbolism of Architectural Form [M]. — Beijing: China Water Conservancy and Hydropower Press. 2006.01. — C. 3, 88–160.

5. *Wu Kun*. Postmodernist design and contemporary China [J]. Journal of Nanjing Art Institute (Art and Design Edition), 2006 (03):41–42.

6. *Zhu Ming.* The reawakening of the designer: postmodernism and contemporary design [M]. — Beijing: China Social Publishing, 1996.03. — C. 233–252.

7. *Jodidio. P/Strong J.A. (eds.), Li Jiajie / Zheng Xiaodong (trans.).* The complete works of I.M. Pei [M]. — Beijing: Electronic Industry Press, 2015.4. — C. 182–189, 280–287, 312–327.

8. Designer Lu Xiaoming of the Xinhai Revolution Museum: My work is deeply influenced by I.M. Pei. — URL: https://tinyurl.com/2f9bjybx (дата обращения: 17.05.2019).