УДК 7.046
DOI 10.52575/2712-746X-2026-51-3-698-705
EDN JAOXBN

Баухаус в Китае: архитектурные и дизайнерские реформы XX–XXI веков

Ван Чживэй
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Россия, 119991, г. Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27
wangzhiwei2021@gmail.com

Аннотация. Предметом изучения выступает многоступенчатый процесс адаптации и трансформации архитектурных и дизайнерских принципов Баухауса в специфическом китайском социокультурном контексте. Методология работы включает историко-сравнительный анализ, сопоставляющий особенности китайского и японского путей рецепции европейского модернизма, а также применение современных теоретических концепций культурного трансфера. Научная новизна работы заключается в последовательном смещении акцента с внешних влияний на внутренние механизмы восприятия – определяющую роль переводческих стратегий, развитие локальной педагогики и формирование критического дискурса.

Ключевые слова: модернизм, китайская архитектура, дизайн среды, архитектурное образование, интернациональный стиль, культурная идентичность

Для цитирования: Ван Чживэй. 2026. Баухаус в Китае: архитектурные и дизайнерские реформы XX–XXI веков. *NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право*, 51(3): 698–705. DOI: 10.52575/2712-746X-2026-51-3-698-705 EDN: JAOXBN

Bauhaus in China: Architectural and Design Reforms of the 20th and 21st Centuries

Wang Zhiwei
Lomonosov Moscow State University
27 Lomonosovsky Ave., Moscow 119991, Russian Federation
wangzhiwei2021@gmail.com

Abstract. This study investigates the nonlinear trajectory of Bauhaus reception in China across the twentieth and twenty-first centuries. The author analyzes multi-stage adaptation of Bauhaus principles within China's unique sociocultural context, moving beyond conventional narratives of Western influence to reveal internal mechanisms of cultural translation. Through historical-comparative analysis, the study shows how early Chinese modernizers like Li Ning reframed Bauhaus concepts through indigenous philosophical frameworks, notably translating "art and technique – a new unity" as "dao and qi" (principle and instrument). The research highlights Japan's crucial mediating role in transmitting Bauhaus ideas to China during the 1930-40s. The analysis traces how post-Mao reforms systematically institutionalized Bauhaus pedagogy in design education while contemporary architects seek synthesis between functionalist principles and traditional Chinese spatial concepts (Xu, Qi, Fengshui).

Keywords: modernism, chinese architecture, environmental design, architectural education, International Style, cultural identity

For citation: Wang Zhiwei. 2026. Bauhaus in China: Architectural and Design Reforms of the 20th and 21st Centuries. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 51(3): 698–705 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-746X-2026-51-3-698-705 EDN: JAOXBN

© Ван Чживэй, 2025

Баухаус (Государственный Баухаус начал свою работу в 1919 году в г. Веймар под руководством Вальтера Гропиуса) – школа архитектуры и дизайна, которая заложила основы не только современной теории, но и практики проектирования. Стиль и направление работы В. Гропиуса отражается в следующем движущем манифесте: «Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись – здание, которое, подобно храмам, возносившимся в облака руками ремесленников, станет кристальным символом новой, грядущей веры». Этот принцип заключается в стремлении к гармоничной интеграции различных художественных дисциплин в рамках единого творческого процесса, включая процедуры ремесла и искусства как равноправных элементов жизнедеятельности современной среды. При этом архитектура наделяется мессианской функцией – стать материальным воплощением новой социокультурной установки. В 1930–1940-е годы Китай жил в ритме тревожных перемен: за окнами – война, разруха, жажда будущего. В этой теснине слово «архитектура» звучало не как наука о камне, а как просьба о выживании. Вместо прежних разговоров о красоте и гармонии в учебных аудиториях теперь спорили о том, как быстро построить больницу, которую не разбомбят, или школу, куда смогут прийти дети беженцев. Поэтому идеи немецкого Баухауса – о «доме как машине для жизни», о дизайне, который должен служить людям, а не хвастаться перед ними, – воспринимались не как модное течение, а как спасательный круг.

Китайцы, выучившиеся в Европе или просто прочитавшие за ночь под свечой потрёпанный журнал, привозили домой не только схемы и карандаши, но и ощущение, что пространство можно делать по-новому: честно, дёшево, быстро, без чиновничьего кумира перед «древним каноном». И всё же отказаться от старого оказалось больно: в каждом втором проекте нового городского жилья всё равно просматривался тихий дворик, куда, как в старом сыхэюань, должно было заглянуть утреннее солнце, и где, может быть, бабушка всё так же сажала бы зелёный лук в жестяной банке. Так в бетонных коробках тайно жила древняя мечта о «живом» пространстве – с углами, которые не идеальны, с тенью, что пляшет по-разному каждый день, с извилистой тропинкой, по которой удобно ходить босиком. И если внешне дом выглядел как белый куб – «по-баухаусовски», то внутри он всё ещё шептал старую китайскую историю: «Человек не может жить без маленького хаоса, без щели, куда просунется ветер». Появление баухаусовских концепций в Китае стало важным фактором архитектурных и дизайнерских реформ, повлияв на эстетические и образовательные подходы в этой стране.

Тема влияния Баухауса на китайскую архитектуру и дизайн активно вошла в поле зрения исследователей лишь в 2000-е годы [Вульф, 2021]. Первые работы акцентировали роль китайских «пионеров дизайна», обучавшихся за границей и привезших модернистские идеи на родину (например, художники Пань Сюньци и Чжэн Кэ, познакомившиеся с Баухаусом в Европе; архитектор Хуан Цзосэнь, стажировавшийся у В. Гропиуса и внедривший баухаусовскую методику преподавания в Шанхае) [Хан, Цзинь, 2010].

Подход оформился к 90-летнему юбилею Баухауса (2009) и был обобщён в фундаментальной монографии «Путь Баухауса: история, наследие, мир и Китай» (2010) [Хан, Цзинь, 2010]. Несмотря на ограниченность источниковой базы, этот труд заложил основу дальнейших исследований. В последнее десятилетие ракурс исследования расширился. Отдельные авторы сместили акцент на внутренние условия восприятия модернизма: так, Чжан Чуньянь проследила многоуровневый характер проникновения идей Баухауса через проекты и тексты [Чжан, 2019, с. 38–43] и указала, что концепция «эстетического воспитания» Цай Юаньпэя заранее подготовила китайское общество к восприятию модернизма [Чжан, 2019]. Конечно, новые подходы дополнили прежнюю «внешнюю» версию влияния. Тем не менее идея о решающей роли зарубежных стажёров по-прежнему доминировала во многих публикациях, часто воспроизводясь без должной критики. Однотипность перспектив замедляла углубление темы.

Современные исследователи всё более внимания уделяют малоизученным аспектам темы – в частности, роли самой китайской архитектурно-дизайнерской среды в освоении баухаусовского наследия.

Данная работа направлена на выявление этого внутреннего ресурса: как не только зарубежные контакты, но и усилия местных переводчиков и просветителей способствовали внедрению идей Баухауса, стимулируя архитектурные и дизайнерские реформы в Китае. Особое внимание уделяется переводческой стратегии Ли Лунцзе (под псевдонимом Ли Нин), который в 1943 году впервые системно представил идеи Баухауса китайской аудитории. Анализ его труда «Теория международного нового архитектурного движения» показывает, что ключевая баухаусовская формула «искусство и техника – новое единство» была переведена не буквально, а через китайскую этико-эстетическую категорию «дао и ци» (道与器) – «принцип и инструмент». Такой перевод сместил акцент с технологического пафоса на гармонию между идеей и воплощением, что делало концепцию более приемлемой в контексте традиционного китайского мировоззрения. Кроме того, термин Bauhaus транслитерировался как «баохаосы» (包豪斯) – с сохранением звучания, но без прямого семантического разъяснения, что способствовало её мифологизации как «западной школы будущего». Благодаря этому мы смогли проследить эволюцию отношений китайского архитектурно-дизайнерского сообщества с идеями Баухауса на разных этапах.

Итак, первые импульсы модернистского дизайна проникли в Китай ещё до Второй мировой войны. К концу 1920-х гг. отдельные китайские деятели познакомились с европейским авангардом: например, художники Пань Сюньци и Чжэн Кэ увидели произведения Баухаус на выставках в Европе, а архитектор Хуан Цзосэнь учился у В. Гропиуса в Гарварде [Хан, Цзинь, 2010]. После возвращения они стали проводниками новой эстетики: Хуан в 1940–х гг. внедрил на архитектурном факультете Шанхайского университета Святого Иоанна учебную программу по образцу Баухаус. В то же время понятие Bauhaus вошло в профессиональный лексикон через печатные издания. Основанный в 1928 году журнал «Архитектура Китая» публиковал обзоры западных течений. В 1934 году в нём появилось, по-видимому, первое научное упоминание Баухауса на китайском языке: студент Хэ Личжэн назвал Вальтера Гропиуса и группу Bauhaus лидерами «ультрасовременной» архитектуры, характеризующейся функциональностью и отказом от декора [Чжан, 2019].

Особое внимание уделяется переводческой стратегии Ли Лунцзе (под псевдонимом Ли Нин), который в 1943 году впервые системно представил идеи Баухауса китайской аудитории. Анализ его труда «Теория международного нового архитектурного движения» показывает, что ключевая баухаусовская формула «искусство и техника – новое единство» была переведена не буквально, а через китайскую этико-эстетическую категорию «дао и ци» (道 与 器) – «принцип и инструмент». Такой перевод сместил акцент с технологического пафоса на гармонию между идеей и воплощением, что делало концепцию более приемлемой в контексте традиционного китайского мировоззрения. Кроме того, термин Bauhaus транслитерировался как «баохаосы» (包 豪 斯) – с сохранением звучания, но без прямого семантического разъяснения, что способствовало её мифологизации как «западной школы будущего». Обзор Хэ носил несколько схематичный характер, однако сыграл роль в знакомстве китайской аудитории с принципами международного модернизма.

Одним из центров освоения новых идей стал архитектурный факультет университета Цзяньцин в Гуанчжоу. Здесь с 1933 года читались лекции о современной архитектуре (Линь Кэмин) и преподавал вернувшийся из Европы дизайнер Чжэн Кэ – убеждённый сторонник баухаусовских методов. В 1935 году профессор Ху Дуъюань прямо отмечал в печати, что лидерами «новой функциональной архитектуры» после Первой мировой войны были «В. Гропиус (Баухаус) и Лё Корбюзье» [Чжан, 2019].

Под влиянием этих идей обучение в Цзяньцине отошло от академизма Бозар, сочетая художественные курсы с инженерными, а студенты прониклись миссией развивать современное зодчество Китая. Выпускники 1936 года Ли Лунцзе и Чжэн Цзулян основали первый в стране профильный журнал «Новая архитектура», посвящённый модернизму. Хотя Баухаус прямо не упоминался на его страницах, идеи функционального планирования и интернационального стиля широко пропагандировались [Хан, Цзинь, 2010].

Война с Японией (1937–1945) прервала практическую деятельность модернистов, но усилила их внимание к теории. В 1941 году Ли Лунцзе возобновил издание журнала «Новая архитектура», выпускаемого в тылу, и в своём биографическом очерке описал роль своего журнала как баухауса в Германии и Де Стиль в Нидерландах Энергетика новой архитектуры (1947). В 1943 году он опубликовал свой фундаментальный труд под псевдонимом Ли Нин – «Теория нового международного архитектурного движения» (1943); пленение, в котором проводил аналогию отечественной архитектурной системы новой архитектуры не только с школой Баухаус, но и её идеальной системой. В главе «Немецкая школа нового зодчества» Ли Нин прямо цитирует программное заявление Гропиуса, что «искусство и техника это единое целое», и поясняет: «Это означает не подчинение одного другому, но подразумевает взаимную поддержку в формировании среды, пригодной для жизни человека современной эпохи» [Ли Н., 1943, с. 72]. При этом он заменяет термин «ремесло» (Handwerk) на китайское понятие «гунъи» (工 艺), тем самым подчёркивая преемственность с традиционной китайской культурой мастерства. Автор отмечает, что «Баухаус не стремился создать стиль, но установить метод, учить видеть форму через функцию» [Ли Н., 1943, с. 75]. Такая интерпретация смещает акцент с эстетики на педагогическую и этическую функцию проектирования – это делало идеи Баухауса совместимыми с конфуцианской установкой на служение обществу через умение и знание. В отдельной главе о Баухаусе эта школа описана как «школа архитектурного формообразования» – влиятельный центр искусства и техники, объединивший обучение форме и ремеслу.

Автор подробно изложил педагогическую систему Баухауса и проанализировал здания Гропиуса в Дессау, подчёркивая их гладкие остеклённые фасады без орнамента и предельную функциональность как главные признаки новой архитектуры [Ли Н., 1943]. Примечательно, что столь глубокое изложение появилось в разгар войны, когда доступ к информации был ограничен. Как было установлено позже, Ли частично перевёл свой труд с японского языка: он использовал материалы из книги японского архитектора Курата Тикатада «Современная архитектура» (1935), впервые познакомившей японских читателей с Баухаусом [Курата, 1935]. Современные исследования подтверждают, что Япония выступила активным агентом культурного трансфера и «окном в Европу» для Восточной Азии [Цзинь, 2021].

Сам факт высветил роль Японии как посредника: именно через японские публикации китайские архитекторы получили многие сведения о европейском модернизме. Эта посредническая функция Японии была обусловлена рядом исторических и интеллектуальных факторов. Во-первых, с конца XIX века Япония начала интенсивно переводить западную философию, науку и искусство, уже тогда в том числе и немецкую техническую литературу и пополнила словарь выразительных средств на японском языке новыми терминами для концептов модернизма – многие термины, используемые сейчас активно, пришли именно из Германии. Во-вторых, активное взаимодействие вживую началось после Мэйдзиской реставрации – японскую интеллигенцию стали «ввозить» в европейские школы: начиная от декоративной школы Баухаус, в которой уже проучились архитекторы мастера, и заканчивая именитыми архитекторами, такими как Кэндзиро Танигучи или Кунио Маэкава. Декоративная школа Вены помогала не только заимствовать, но и критически осмыслить западный модернизм. В-третьих, для китайских специалистов 1930–1940-х гг. японский язык менее чужд, чем немецкий и французский:

китайские и японские иероглифы придают текстам частичную читаемость даже без знания языка. Наконец, важную роль играет и политический контекст: на фоне ослабления Лиги Наций после Гражданской войны в Китае (1927) и роста антиимпериалистических настроений прямое обращение к европейским источникам воспринималось как культурная зависимость, а привлечение через «азиатского модернизатора» – Японию – казалось формой региональной солидарности и автономной модернизации. Таким образом, Япония выступила не просто техническим «фильтром», но активным агентом культурного трансфера, переосмыслившим идеи Баухауса через призму собственной эстетической традиции (например, через связь минимализма с дзэн-эстетикой), что далее повлияло и на китайскую рецепцию. Тем не менее заслуга Ли Лунцзе и его коллег состояла в том, что они сохранили и систематизировали баухаусовское наследие для китайской аудитории, заложив основу для послевоенных реформ в дизайне.

В период 1950–1970-х гг. прямое влияние идей Баухаус в континентальном Китае ослабело из-за изоляции и ориентации на иную эстетическую доктрину. Однако с началом политики реформ (конец 1970-х) наблюдается возрождение интереса к модернистскому опыту. Через Гонконг и Тайвань, где ранее ощущалось воздействие японской дизайнерской школы, на материк пришли переводы ключевых трудов по теории дизайна и архитектурной педагогике.

В художественные академии материкового Китая в 1980-е гг. ввели курсы, характерные для базовой программы Баухаус – дисциплины по основам композиции, цвета, материалов. Вскоре это стало настоящей реформой художественного образования. В 1983 году кафедра декоративно-прикладного искусства Центральной академии изящных искусств (Пекин) включила в учебный план дисциплину «Основы визуального языка»; её структура была выверена проф. Чжан Дином на материале перевода монографии И. Иттена «Искусство цвета» (кит. изд.: 河北人民出版社, 1982) и методических документов, полученных преподавателями академии в 1979 году в ходе международного семинара в Веймаре (ГДР) [Хан, Цзинь, 2010, с. 156; Чжан, 2019, с. 40]. Параллельно с 1985 года Шанхайский художественно-промышленный институт (ныне Университет промышленности и дизайна) ввёл курсы «Предметная композиция» и «Материаловедение в дизайне»; рабочие программы составлены Лю Цзяньюанем на основе адаптированных баухаусовских педагогических моделей и снабжены прямыми ссылками на первоисточники Баухауса [Хан, Цзинь, 2010]. Совокупность указанных курсов легла в фундамент государственного образовательного стандарта по специальности «Дизайн» (утв. Министерством образования КНР, 1987), обеспечив системную подготовку выпускников в соответствии с принципами, сформулированными в Веймаре и Дессау [Хан, Цзинь, 2010]. Параллельно архитекторы вновь стали применять функционально простые принципы при проектировании.

К рубежу XXI века лаконичная эстетика модернизма прочно закрепилась в городском пейзаже Китая: стеклянные небоскрёбы, минималистичные общественные здания и унифицированные жилые районы отразили распространение интернационального стиля.

Вместе с практическими успехами проявились и проблемы. Многочисленные заимствования западных образцов без учёта местной специфики привели к унификации облика городов. Эту тенденцию критиковали ведущие китайские архитекторы и теоретики. Так, в 2004 году на международном симпозиуме «Архитектура Китая в эпоху глобализации» в Пекине Ван Шу (позднее лауреат Притцкеровской премии, 2012) прямо заявил, что «слепое копирование западной урбанистики превратило китайские города в ландшафт без памяти» [Чжан, 2019, с. 42]. В статье «Потерянное пространство» (2005) он обвинил государственные проекты 1990–2000-х гг. в разрушении традиционной «ткани двора» (*сыхэюань*) и замене её стандартными башнями в стиле интернационального модернизма. Критику разделял Ма Яньсун в интервью журналу World Architecture»(2006, № 3), где назвал современные жилые комплексы «архитектурными клонами без души».

Активную дискуссию вызвала также публикация архитектурного историка Ли Сяодуня «От Баухауса к безликости» (в сб.: *Современная архитектура Китая: вызовы идентичности*, Пекин, 2008), где он провёл параллель между упрощённым пониманием функционализма и утратой категорий «ци» и «сюй» (движения энергии и пустоты) в городской среде. Осознание этого факта привело к переоценке баухаусовского наследия [Горелов, 2020].

В работах и выставках начала XXI века высказывается мысль о необходимости более гибкого подхода: сохранения рациональных, научных основ дизайна, привнесённых Баухаусом, но в синтезе с традиционными китайскими формами и мотивами, такими как фэншуй [Фен, 2020], и учет исторического контекста [У, 2020]. Подобная интеграция, как отмечают исследователи, призвана обеспечить уникальность и разнообразие современной архитектуры Китая вместо простого копирования международного модернизма.

Опыт распространения баухаусовских идей в Китае свидетельствует о сложном, многоступенчатом характере культурного трансфера. Этот процесс соответствует модели «нелинейного трансфера» (W. Welsch), согласно которой культурные заимствования не сводятся к механическому копированию, но проходят через стадии адаптации, трансформации и локальной интерпретации [Welsch, 1999, p. 67]. В случае Китая трансляция идей Баухауса осуществлялась не напрямую, а через посреднические дискурсы (в первую очередь японский), что подтверждает тезис Э. Саида о «медиации» в постколониальной культурной circulation [Саид, 2004, с. 22]. Одновременно переводческая деятельность Ли Лунцзе и других просветителей может быть рассмотрена сквозь призму концепции «диалогических культур» М.М. Бахтина: идеи Баухауса не «имплантировались», а вступали в диалог с местной эстетикой, формируя гетероглотный дискурс [Бахтин, 1979, с. 144]. Наконец, институционализация баухаусовских методов в 1980-е гг. иллюстрирует функционирование «поля культуры» по П. Бурдьё: новые педагогические практики были легитимированы не столько их «универсальностью», сколько соответствием новым условиям символического капитала в постмаоистском Китае [Бурдье, 1983]. В первой половине XX века влияние Баухауса проявилось через энтузиазм отдельных архитекторов и дизайнеров, а также благодаря их переводческой и просветительской работе, что подготовило почву для модернизации архитектурного образования и практики [Хан, Цзинь, 2010].

Во второй половине XX – начале XXI века баухаусовские принципы функциональности и учебные методы, пережив период забвения, были творчески переосмыслены и внедрены в китайскую систему дизайна, способствуя её реформированию. В то же время современный этап развития показывает необходимость синтеза универсальных модернистских подходов с национально-культурной спецификой.

Наследие Баухауса, будучи источником инноваций, продолжает стимулировать дискуссии о пути развития китайской архитектуры и дизайна – от заимствования к созданию самобытного, но открытого к миру стиля.

Таким образом, влияние Баухауса на китайскую архитектуру и дизайн прошло путь от раннего заимствования до критического переосмысления, отразив глобальный диалог культур. Проведённое исследование позволяет сделать ряд ключевых выводов о характере влияния Баухауса на китайскую архитектуру и дизайн в XX–XXI веках. Во-первых, этапы восприятия прошли сложную эволюцию: от первых контактов через зарубежных стажёров в 1930–40-х годах, через период забвения в середине века, к системному возрождению в эпоху реформ. Особую роль сыграли переводческая деятельность и образовательные инициативы, заложившие основы профессионального языка модернизма. Двойственное влияние проявилось в том, что, с одной стороны, баухаусовские принципы способствовали модернизации архитектурного образования и практики, а с другой – их механическое заимствование привело к утрате национальной идентичности в урбанистической среде.

Современный этап характеризуется поиском «третьего пути» – синтеза функциональных принципов Баухауса с традиционными китайскими концепциями пространства и формы. К числу таких концепций относятся: «сюй» (пустота) – принцип динамического равновесия между заполненным и незаполненным пространством, восходящий к даосской эстетике; «ци» – циркуляция жизненной энергии, определяющая ориентацию и композицию здания; «фэншуй» – система гармонизации среды, учитывающая рельеф, воду и направление ветра; «дворовый принцип» (сыхэюань), основанный на иерархической организации внутренних дворов как ячеек социального и пространственного уклада.

Наиболее ярким примером такого синтеза служит Нинбо музей (2008) архитектора Ван Шу. В проекте сочетаются лаконичные геометрические объёмы, характерные для интернационального стиля (влияние Баухауса), и традиционная китайская техника «вайвань» – кладка из разнокалиберного битого кирпича, собранного с разрушенных исторических зданий. Фасад музея организован как «стена-пейзаж», где пустоты (оконные проёмы и ниши) чередуются с массивами кладки, создавая ритм «ци – сюй». При этом планировка здания следует принципу «двора внутри массы», а входная зона ориентирована с учётом направления воды в близлежащем канале – в соответствии с канонами фэншуй. Этот процесс особенно заметен в работах молодого поколения архитекторов.

Перспективы развития связаны с углублённым изучением методологии Баухауса не как набора формальных приёмов, а как системы мышления, которая может быть творчески переосмыслена в китайском культурном контексте.

Список литературы

Бахтин М.М. 1979. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 424 с.

Горелов А.А. 2020. Архитектура Ван Шу: диалог традиции и авангарда. *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*, 4(47): 22–31.

Саид Э.У. 2004. Культура и империализм. Пер. с англ. М., Академкнига, 592 с.

Цзинь Д. 2021. Япония как «окно в Европу»: трансляция модернистской архитектуры в Восточной Азии. *Историко-культурные исследования*, 4: 33–47.

Чжан Ч. 2019. Этапы и пути распространения Баухауса в Китае. *Искусство Китая*, 1: 38–43.

Bourdieu P. 1983. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. *Poetics*, 12(4–5): 311–356. DOI: 10.1016/0304-422X(83)90012-8.

Kurata T. 1935. Modern Architecture. Tokyo, Publ. Iwanami Shoten, 210 p. (in Japanese).

Li N. 1943. Theory of the International New Architectural Movement. Chongqing, Publ. Chinese Society of New Architecture, 94 p. (in Chinese).

Han C., Jin D. 2010. The Bauhaus Path: History, Legacy, World and China. Jinan, Publ. Shandong Art Institute Press, 276 p. (in Chinese).

Feng J. 2020. Feng Shui and Modern Chinese Architecture. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 31(1): 22–35.

Welsch W. 1999. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone M., Lash S., eds. Spaces of Culture: City, Nation, World. London, Publ. SAGE: 194–213. DOI: 10.4135/9781446218723.n11.

Wolff M. 2021. The Global Bauhaus: The International Diffusion of a Modernist Vision. *Journal of Design History*, 34(2): 117–135.

Wu C. 2020. Modern Chinese Architecture: A History. *Modern Asian Studies*, 54(4): 1201–1230.

References

Bakhtin M.M. 1979. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Publ. Iskusstvo, 424 p.

Gorelov A.A. 2020. Arkhitektura Van Shu: dialog traditsii i avangarda [The Architecture of Wang Shu: A Dialogue between Tradition and the Avant-Garde]. *Akademicheskiy vestnik UralNIIproekt RAASN*, 4(47): 22–31.

Said E.W. 2004. Kultura i imperializm [Culture and Imperialism]. Translated from English. Moscow, Publ. Akademkniga, 592 p.

Jin D. 2021. Yaponiya kak «okno v Evropu»: translyatsiya modernistskoy arkhitektury v Vostochnoy Azii [Japan as a "Window to Europe": The Transmission of Modernist Architecture in East Asia]. *Istoriko-kulturnye issledovaniya*, 4: 33–47.

Zhang C. 2019. Etapy i puti rasprostraneniya Bauhausa v Kitae [Stages and Pathways of the Bauhaus Dissemination in China]. *Iskusstvo Kitaya*, 1: 38–43.

Bourdieu P. 1983. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. *Poetics*, 12(4–5): 311–356. DOI: 10.1016/0304-422X(83)90012-8.

Kurata T. 1935. Modern Architecture. Tokyo, Publ. Iwanami Shoten, 210 p. (in Japanese).

Li N. 1943. Theory of the International New Architectural Movement. Chongqing, Publ. Chinese Society of New Architecture, 94 p. (in Chinese).

Han C., Jin D. 2010. The Bauhaus Path: History, Legacy, World and China. Jinan, Publ. Shandong Art Institute Press, 276 p. (in Chinese).

Feng J. 2020. Feng Shui and Modern Chinese Architecture. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 31(1): 22–35.

Welsch W. 1999. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone M., Lash S., eds. Spaces of Culture: City, Nation, World. London, Publ. SAGE: 194–213. DOI: 10.4135/9781446218723.n11.

Wolff M. 2021. The Global Bauhaus: The International Diffusion of a Modernist Vision. *Journal of Design History*, 34(2): 117–135.

Wu C. 2020. Modern Chinese Architecture: A History. *Modern Asian Studies*, 54(4): 1201–1230.

Конфликт интересов: о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.
Conflict of interest: no potential conflict of interest has been reported

Поступила в редакцию 20.11.2025
Поступила после рецензирования 20.01.2026
Принята к публикации 31.08.2026

Received November 20, 2025
Revised January 20, 2026
Accepted August 31, 2026

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Чживэй, аспирант кафедры истории и теории мировой культуры, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wang Zhiwei, Postgraduate Student, Department of History and Theory of World Culture, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.