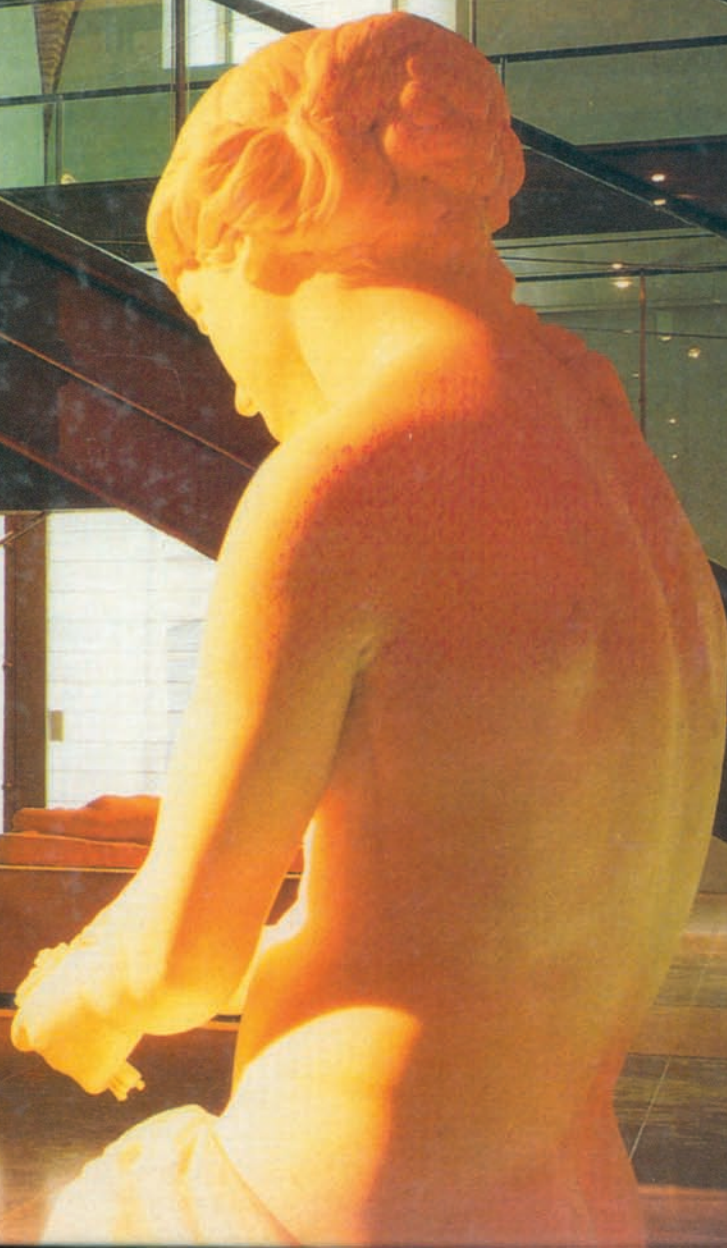


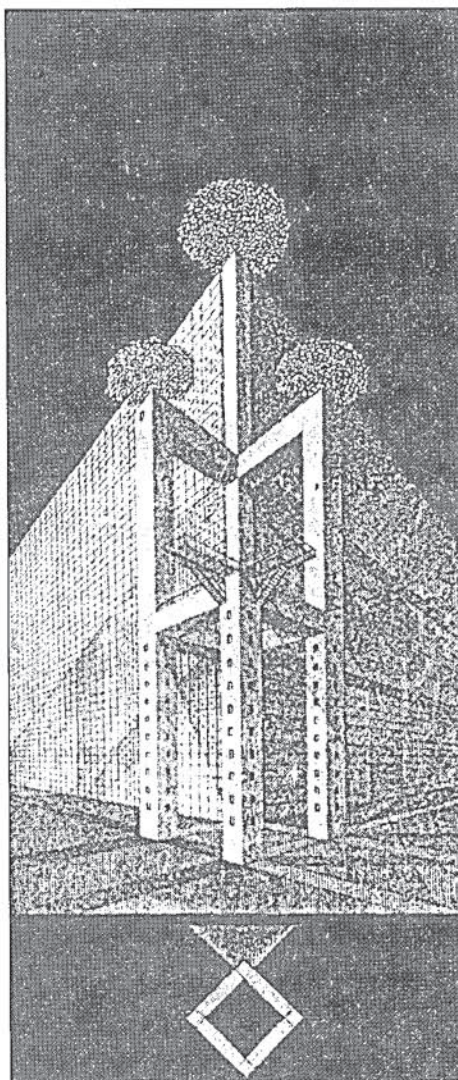
ЛІДІЯ СТАРОДУБЦЕВА

АРХІТЕКТУРА ПОСТ- МОДЕРНІЗМУ





МІЖНАРОДНИЙ ФОНД "ВІДРОДЖЕННЯ"
ПРОГРАМА "ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ"



КИЇВ
«СПАЛАХ»
1998

ЛІДІЯ СТАРОДУБЦЕВА

АРХІТЕКТУРА

ІСТОРИЯ • ПОСТ- **ТЕОРІЯ • ПРАКТИКА**

ПЛОДДЕРЖИЗЛУ

Посібник для студентів
архітектурних
спеціальностей вищих
навчальних закладів

Рекомендовано Міністерством освіти України

Цей посібник визнано одним із кращих
серед поданих на конкурс, організований
Міністерством освіти України
та Міжнародним фондом «Відродження»
в рамках Програми
«Трансформація гуманітарної освіти в Україні».

Головне завдання Програми полягає
в сприянні гуманізації освіти через створення
умов для розробки та впровадження
нової генерації підручників і навчальних посібників,
зорієнтованих на цінності вітчизняної
та світової культури, притаманні
сучасним суспільствам демократичного типу.

Міністерство освіти України
та Міжнародний фонд «Відродження»,
який репрезентує всесвітню мережу фондів,
заснованих відомим американським підприємцем
та громадським діячем Джорджем Соросом,
будуть щиро вдячні за відгуки, пропозиції
та зауваження щодо цього видання
під час його експериментальної перевірки
в навчальних аудиторіях.



**Модернізм – форма,
постмодернізм – відсутність форми.**

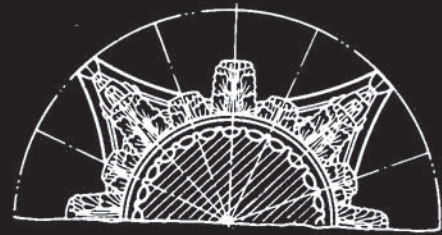
**Модернізм – ієрархія цінностей,
постмодернізм – відсутність
будь-якої
шкали цінностей.**

**Модернізм – присутність,
постмодернізм – відсутність.**

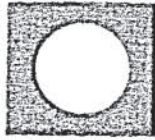
Жак Деріда

ЗМІСТ

Чи можна «навчити» архітектури?	6
Вступ	9
У просторі поняття «постмодернізм»:	
явище і зміст	14
Історія постмодерністського руху в архітектурі:	
дати, події, імена	44
Постмодерністи про постмодернізм.	
Вибрані фрагменти виступів, статей, книжок теоретиків і практиків архітектури	78
Вокабулярій постмодернізму, або 100 термінів з лексикону архітектури 1970–1980-х років	103
Висновки	143
Додатки	149
Після модернізму: Альбом архітектурної графіки	150
Лауреати Міжнародної Пріцкерівської премії	172
Де можна ознайомитися з біографіями архітекторів	173
Міжнародні архітектурні конкурси та їх переможці	174
Що читати про архітектуру постмодернізму	179
Перелік основних зарубіжних періодичних видань з архітектури та містобудування	188
Перелік таблиць	193
Перелік ілюстрацій	194
Іменний покажчик	202



**Чи можна
«навчити»
архітектури?**



Архітектура – не тільки ремесло та вміння, а й аскеза творчого пізнання світу, а отже – предмет надзвичайно складний, тонкий і захоплюючий.

дна з книжок відомого сучасного італійського архітектора Вітторіо де Фео, присвячена роздумам про власну творчість, має чудову назву: «Задоволення від архітектури». Гортаючи сторінки підручників з теорії та історії архітектури, написаних здебільшого наукоподібно й холодно (такі «закони жанру»), ми несамохіть забуваємо, що архітектура — аж ніяк не перелік імен, дат і споруд, а й щось таке, від чого можна отримувати задоволення.

На жаль, так уже влаштована система архітектурної (та й не лише архітектурної) освіти. Тільки-но щось стає «предметом», котрий потрібно «вивчати», як одразу ж воно втрачає свій прихований зміст, свою таємничу, загадкову і непізнану сутність. Є архітектура «шкільна» — пригладжена, причесана, укладена в зрозумілі схеми, і є архітектура «справжня» — сповнена гострих кутів і розривів, сумнівів і нерозв'язних питань. Нас цікавить саме остання.

Адже архітектура ніколи не була і не буде тільки майстерністю спорудження стін і укріттів. Архітектура — це той Будинок, в якому живе людство. Це і особлива філософія світовлаштування, виражена мовою пустот і мас, форм і фактур, площин і глибин. Це й спосіб вивершення Світобудови, архітектоніка якої стягує воедино такі фундаментальні координати людського існування, як простір, час, свідомість. Це і творчий виклик вільної волі: виклик, кинутий Вічності, Космосу, неблаганному плинові Історії.

І саме тому, що архітектура — не тільки ремесло та вміння, а й аскеза творчого пізнання світу, а отже — предмет надзвичайно складний, тонкий і захоплюючий. Очевидно, подібні властивості мають бути притаманні й «підручникам» з архітектури, і всій літературі, з якою має справу молода людина, котра присвятила себе архітектурі. Передусім вони повинні бути цікавими, захопливими, словом, здатними «викликати задоволення». «Звичайно, — заперечите ви, — літературу поділяють на хорошу і погану, дозволена і заборонена, талановита і бездарна, а ось за принципом задоволення...»

І все-таки. Якщо книжки з теорії та історії архітектури умовно поділити на нудні й серйозні, цікаві й такі, що дають задоволення, то до перших, мабуть, доведеться зарахувати не тільки трактати Вітрувія, Альберті й Палладіо, не тільки уважі, архітектурні зразки і нормативи, а й практично всю наявну навчальну, методичну і довідкову фахову літературу. Але ж є альтернатива.

На допомогу навчанню архітектури можна і треба залучати не лише сухі компіляції та зведення фактів, а й емоційно забарвлені поетичні тексти. Такими є, наприклад, «Сім світочів архітектури» Джона Раскіна; назви розділів у цій книжці — «Світоч офіри», «Світоч покори» тощо — образні й метафоричні, манера оповіді — легка й невимушена¹. Такі самі «Бесіди про архітектуру» Ежена Емманюеля Віолле-ле-Дюка, написані м'якою, довірливою мовою. Такі архітектурні праці О. Г. Габричевського, І. Е. Грабаря, Д. Ю. Аркіна, Б. Р. Віппера, текстами яких можна зачитуватися, як художніми творами. Такі «архітектурні бестселери» 20 сторіччя — книжки Нікола Певзнера, Зігфріда Гідіона, Кеннета Фремптона, Роберта Вентурі, Чарлза Дженкса та інших «поетів від архітектури». За такими б книжками й навчатися архітектури. Втім, якою мірою можливе останнє?

І твій, безмежносте, підручник
Читаю сам я, без людей².

Хіба не так читають і «безмежний підручник» з архітектури? Як відомо, ані Ле Корбюзьє, ані Міс ван дер Рое, ані Рікардо Бофілл не здобули офіційної архітектурної освіти. І не лише 20 сторіччю це притаманне. Творець проекту «ідеального міста» Леонардо да Вінчі не закінчував спеціального містобудівного факультету, а автор «Кришталевого палацу» Джозеф Пекстон був садівником.

Не збираючись спростовувати міф про «геніальних дилетантів», зауважмо, що талановитий архітектор — не завжди хороший професіонал, і навпаки. Бо ж як пояснити те, що в архітектурній майстерні

¹ Сам зміст книжки «Сім світочів архітектури» (1849) можна потрактувати як маленький поетичний шедевр. Її сім розділів називалися: «Світоч офіри», «Світоч потуги», «Світоч краси», «Світоч життя», «Світоч пам'яті», «Світоч правди», «Світоч покори».

Ruskin J. The Lamps of Architecture. — London, 1906.
² Мандельштам О. Стихотворення. Переводы. Очерки. Статті. — Тбілісі, 1990. — С. 200.

Архітектура – це той Будинок, в якому живе людство. Це і особлива філософія світовлаштування, виражена мовою пустот і мас, форм і фактур, площин і глибин.

Рікардо Бофілла успішно працюють «неархітектори» — письменники С. Клотас та Х. А. Гойтисоло, художник Ф. Топольські; і, з іншого боку, скільки дипломованих архітекторів-професіоналів займаються «неархітектурою»? Либонь, справа тут усе-таки в покликанні. Бо ж «багато кликаних, та мало вибраних»¹.

І тому, певно, кращою відповіддю на питання: «Чи можливо навчити архітектури?» — буде скептична посмішка. Так, «архітектурою-ремеслом» оволодіти можна. Можна оволодіти й «архітектурою-знанням» фактів і подій. Але, погодьтеся, «Архітектури-творчості», Архітектури з великої літери навчитися навряд чи можливо. Як неможливо «навчитися», наприклад, поезії або філософії. Звичайно, можна віршувати, але при цьому не бути Поетом. Можна прослухати курс лекцій з філософії і прочитати сто філософських трактатів, але це зовсім не означає «навчитися» перебувати в стані філософування-мислення. Так само можна бути блискучим архітектором-практиком, «знати» професію, її минуле і сьогодення, при цьому не «розуміючи», що ж таке архітектура.

Бо хіба «зрозуміти» — не означає «пережити», осягнути в особистому досвіді переживання. Бо хіба «зрозуміти» — не означає перейти від явища — до змісту, від видимості — до сутності? А цей перехід поза межі «загальних місць» і штампів нашої повсякденної свідомості, як правило, дуже важко вербалізувати. Як і все особисто збагнуте і пережите, «справжня» архітектура боїться коротких слів і розлогих фраз, туманних формулювань і однозначних визначень.

Якось відомий мислитель минулого сторіччя після відвідання картинної галереї вирішив описати свої враження в листі до друга. Але лист не виходив. З прикрістю він облишив це безглузде заняття зі словами: «Та ж бо картини треба дивитися, а не переповідати...»

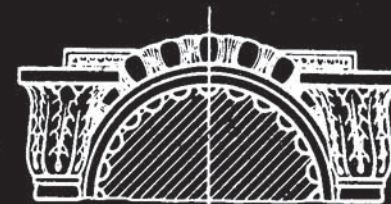
У певному розумінні будь-яка спроба розповісти про архітектуру приречена на невдачу. Тут слід не «переповідати», а «занурюватися». В архітектурній

світ певного часу, певного місця, певного майстра треба вміти поринути, як поринають на дно океану власної пам'яті. І як архітектурної практики навчаються в майстерні за умов безпосереднього (і обов'язково особистого!) контакту з учителем-метром, так і архітектурна думка певного місця, певного часу, певного майстра стане зрозумілою лише в особистому спілкуванні з першоджерелом, хай це буде архітектурний проект, споруда чи текст.

Не слід розуміти це надто буквально, — мовляв, тому, хто береться вивчати архітектуру, конче треба їхати до Атен, Рима і Парижа, щоб особисто ознайомитися з Акрополем, Пантеоном і Нотр-Дам де Парі. Щороку тисячі туристів задивляються на єгипетські піраміди, комплекс Тадж-Махал і штурмують Ейфелеву вежу, ні на крок не наближаючись до осягнення початків і джерел архітектурної творчості.

Очевидно, дар розуміння архітектури властивий тим, хто уміє і «вдивлятися» в найдрібніші деталі архітектурної графіки, і «вслухуватися» в шелестіння архівних аркушів, і «вдумуватися» в творче кредо і концепції архітекторів, і, звичайно ж, «відчути» світ архітектурної форми, вимірюючи стопами підходи до пам'ятника, живучи музикою відблисків, відсвітів і тіней на фасадах, відгукуючись внутрішнім «інстинктом форми» на поетику гри ракурсів і несподіваних архітектурних розкриттів.

«Істину не можна пізнати, — говорив Серен Кіркгор. — У ній можна тільки бути або не бути». Мабуть, так само справа полягає і з архітектурними істинами, яких теж неможливо навчити, як і навчитися.



Вступ

«Locus standi». Цей латинський вираз перекладають по-різному: місце стояння, точка опори, погляд. Як знайти «locus standi» для оцінки архітектури постмодернізму? Чи можна відшукати духовну єдність у багатоликих виявах архітектурної думки останніх років?

Сьогоднішній архітектор, щойно скінчивши навчальний заклад, здебільшого почувається безпорадним, немов укинутим у складний і суперечливий архітектурний світ, «духовна будова» якого йому практично неznана. Одна з причин: недостатня обізнаність із колом ідей і концепцій новітньої архітектури останніх десятиріч.

Сторінки підручників з історії західної архітектури уриваються 1960-ми роками, нібито від часу розквіту творчого генія Ле Корбюзьє і «сучасного руху» в архітектурі нічого істотного не відбувалося. Але на рубежі 1970-х років архітектурі довелося зазнати таких радикальних змін, що сучасні критики змушені характеризувати нинішній стан в архітектурі як час «докорінного зламу свідомості», революції, зміни архітектурних «парадигм».

На жаль, про західну архітектуру 1970—1990-х років молодому архітекторові доводиться судити лише за уривчастими враженнями від безлічі архітектурних книжок, часописів, виставок. Злива інформації складається в строкатий калейдоскоп і часом ставить у безвихідь через почуття естетичної вседозволеності, можливість відвертого еkleктизму і відсутність критеріїв.

Зі сторінок архітектурних видань на нас рине рекламний кіч і витончені конструкції, грубий історичний декорум і справжні архітектурні новації, культурний ерзац і оригінальність нових художніх розв'язань. Як розібратись у цьому непростому плетиві форм і образів? Як відрізнити головне від другорядного, автентичність від підробки?

Серед безлічі імен і самоназв нової хвилі в західній архітектурі: гай-тек, фрїстайл-класицизм, деконструкція¹ тощо, — особливо вирізняється кульмінаційне загадкове слово «постмодерн». Здавалося б, у несамовитому перебігові «змів» західної архітектури 20 сторіччя йому можна було б відвести скромне місце однієї з чергових швидкоплинних течій (табл. 1). Але чи так це? І так, і ні. Так, бо, справді, постмодернізм — лише одна зі сторінок у книзі архітектури 20 сторіччя. Ні, бо поняття «постмодернізм» набагато ширше, ніж архітектурна течія, що означається ним. Цьому поняттю судилося сфокусувати чимало значень, що узагальнюють пошуки нової мови в західній архітектурі останніх десятиріч.

Рамки постмодерністської архітектури вже досить чітко визначені. Проте досі не вшухли суперечки й дискусії. Архітектурний «ринок ідей» усе ще рясніє

проектами, виконаними в душі М. Грейвза, Дж. Стерлінга, О. Унгерса, Х. Холляйна, П. Ейзенмана, «Кооп Гімельблау». До лексики критики рішуче увійшли такі звороти, як «портзампарківське вікно», «колони Вентурі», «античний вернакуляр» в душі Л. Кріє. Як архітектурна течія 1970—1980-х років постмодернізм уже відійшов в історію. Але постмодернізм як спосіб архітектурного мислення живий, і ми, усвідомлюємо це чи ні, перебуваємо «всередині» нього, живем його життям.

«Locus standi». Цей латинський вираз перекладають по-різному: місце стояння, точка опори, погляд. Як знайти «locus standi» для оцінки архітектури постмодернізму? Чи можна відшукати духовну єдність у багатоликих виявах архітектурної думки останніх років?

Відповідь на ці ключові питання передбачає, з одного боку, якнайповніше розкриття спектру тенденцій і шкіл сучасної архітектури Заходу, а з іншого — виявлення глибинних духовних «тримачів», прихованих основ і фундаментів архітектурної свідомості. Спробувати, йдучи за стародавніми філософськими рецептами, побачити в єдиному багатоликість, а у багатоликісті — єдине, напевно, і означало б вибрати «точку опори» для цілісного осмислення строкатої картини сучасної архітектури. Ми не передбачали, що навчальний посібник повинен «навчити» архітектури постмодернізму. Основне завдання — ознайомити з архітектурним процесом останніх десятиріч загалом, занурившись у світ архітектурної думки, детально розглянувши проекти і споруди, конкурси і виставки, зазирнувши на сторінки друкованих видань, відзначивши основні проблемні вузли й суперечливі моменти архітектурної теорії та практики.

Саме тому форма викладу й має багато спільного з хрестоматією. Текст супроводжується чималою кількістю ілюстрацій, включає проекти й програмні споруди постмодернізму, схеми і таблиці, що допомагають зрозуміти еволюцію архітектурної думки останніх десятиріч і ознайомитися з основними напрямками пошуків західної архітектури.

При цьому хотілося уникнути дидактичного тону й не квапитися з узагальненнями і висновками, а запропонувати читачеві різні погляди, відкритий діалог думок. Замість сухих формулювань, жорстких визначень та інших уніфікованих «упаковок» знання — змістовий поліфонізм творчої дискусії, що розкриває безліч світів особистої інтерпретації. До

¹ Тлумачення термінів архітектури постмодернізму подано в словнику на стор. 103—142.

Постмодернізм – лише одна зі сторінок у книзі архітектури 20 сторіччя. ...поняття «постмодернізм» набагато ширше, ніж архітектурна течія, що означається ним.

такої манери викладу заохочує сам предмет — неоднозначний, багаторакурсний, сповнений внутрішніх конфліктів і протиріч. Розповідь про постмодерністську архітектуру з її тонкою грою натяків і цитат, каламбурів і підтекстів, іронії й гротеску, либонь, не може бути не забарвленою в емоційні тони. Навчальний посібник складається з чотирьох основних розділів, кожен з-поміж яких становить відносно самостійне, замкнене ціле. У кожному з них — власна система відбору й класифікації матеріалу (розташованого за тематичним, алфавітним або хронологічним принципом). Різні за формою, жанром і композицією, окремі частини навчального посібника сполучені загальною темою постмодернізму в архітектурі і розкривають різні аспекти його історії, теорії та практики.

Будь-яке міркування логічно починати з того, що Конфуцій називав «виправленням імен», тобто зі з'ясування змісту використовуваних понять.

Перший розділ навчального посібника присвячено визначенню смислових контурів і меж поняття «постмодернізм», поширеного в західній культурі, і виявленню його специфіки в архітектурі.

Таблиці, що доповнюють текст, у графічній формі розкривають основні засади теоретичних праць та маніфестів.

Тема другого розділу — історія постмодерністського руху в архітектурі. Як і кожен напрям, течія, стиль, постмодернізм мав своє дитинство, розквіт, зрілість і занепад. Розташовані в хронологічній послідовності, найбільш значущі факти архітектурної історії постмодернізму не створюють єдиного вектора, а покликані дати уявлення про живий, неоднорідний архітектурний процес у всій мозаїчності його імен, дат, яскравих подій.

Наступний розділ — коротка антологія. В ньому подано вибрані фрагменти виступів, статей, монографій і декларацій провідних теоретиків і практиків західної архітектури. Це своєрідний, широкий за спектром ідей і проблем архітектури, парад фахових концепцій. Він відображає найхарактерніші погляди на постмодернізм — від апологетичних до полемічних докорів. Мова фрагментів далека від сухості.

Суб'єктивне трактування і свіжі думки архітекторів, відбиваючи багатогаровість самоусвідомлення постмодерністського руху, ніби запрошують до участі в творчій суперечці про сучасну архітектуру.

Словник основних термінів архітектури 1970—1980-х років — останній розділ навчального посіб-

ника. Понятійний апарат обіймає широке коло питань, від загальних концептуальних положень до різних аспектів архітектурної практики. Серед основних тем, відбитих у словнику, — напрями та школи західної архітектури останніх десятиріч, ставлення архітектора до споживача, соціальні аспекти роботи архітектора, система художньо-композиційних прийомів і засобів архітектури, містобудівні концепції.

Завершує навчальний посібник альбом архітектурної графіки, перелік основних західних періодичних видань з архітектури та містобудування й низка інших додатків.

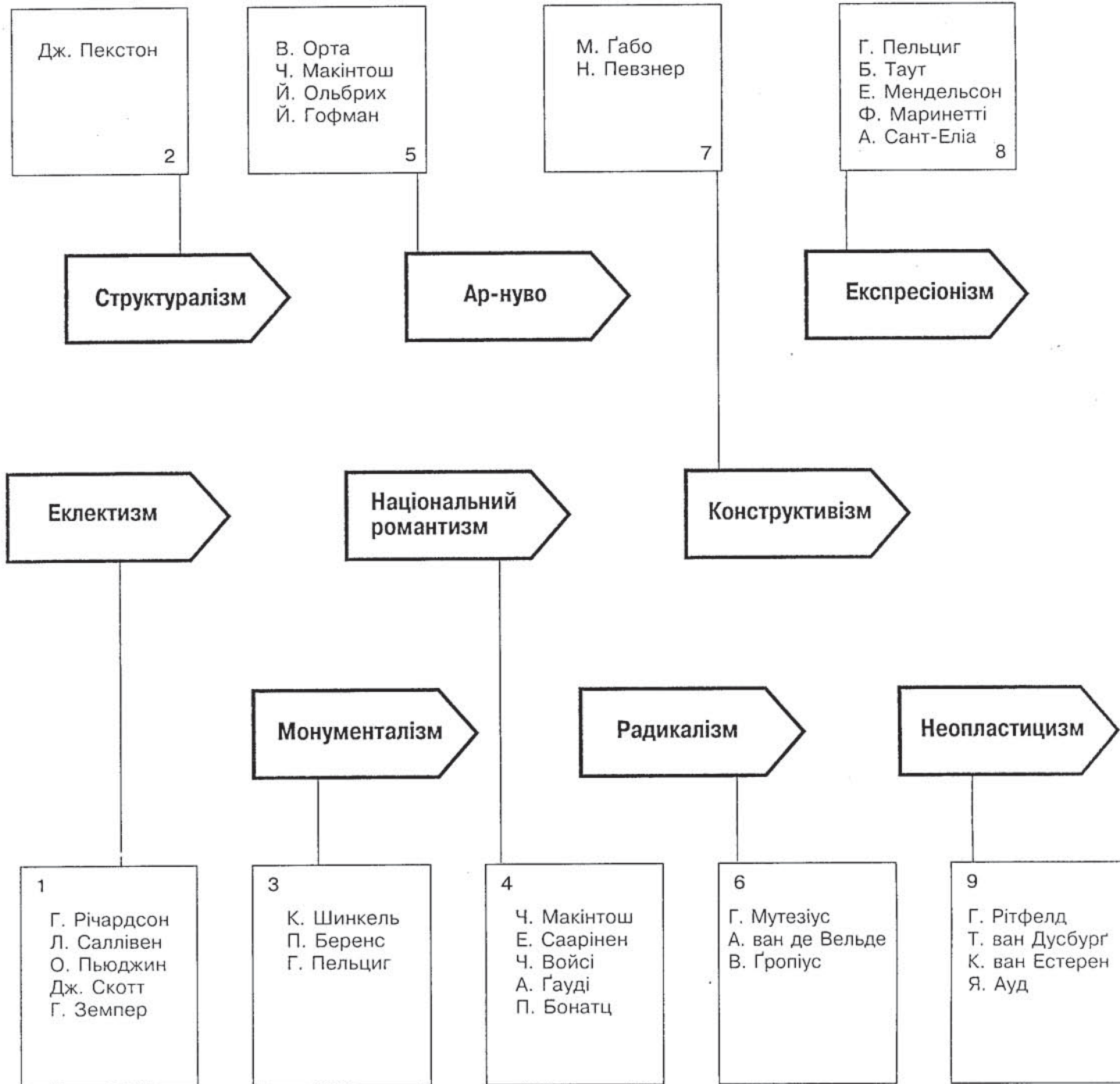
Ця книжка не претендує на відкриття нових істин про архітектуру. Читачеві запропоновано лише спробу деяких узагальнень і систематизацій накопичених знань, інтерпретованих в особливому ракурсі розгляду, а саме: архітектура трактується як певний спосіб світорозуміння, і будь-яка подія архітектурної практики розглядається як наслідок внутрішніх духовних імпульсів, першоджерел, що вкоринені в архітектурній свідомості та визначають властивий тип «мислительного» досвіду професії.

В основу посібника покладено багаторічну традицію вивчення західної архітектури і розлога література з цієї проблеми. Серед західних теоретиків і критиків треба назвати імена Дж. Бродбента, Р. Вентури, П. Голдбергера, Ч. Дженкса, Г. Клотца, Д. Крука, Л. і Р. Кріє, К. Курокави, Ф. Кеттера, П. Портогезі, Д. Порфіріуса, К. Роу, Р. Стерна, М. Тафурі та ін. У добрій пригоді стали статті й книжки вітчизняних дослідників архітектури: Є. В. Аса, Д. К. Бернштейна, А. В. Бокова, В. Л. Глазичева, А. В. Іконникова, Г. З. Каганова, Р. Р. Лордкіпанідзе, В. А. Нікітіна, О. Г. Раппапорта, Г. І. Ревзіна, П. А. Ричкова, О. В. Рябушина, С. А. Сьоміна, М. Тумаркіна, Д. Є. Фесенка, В. Л. Хайта, А. М. Шукурової, О. І. Явейна.

Автор особливо вдячний Н. Ф. Колосовій за допомогу в складанні списку західних періодичних видань, а також П. А. Ричкову, безпосереднім продовженням праці якого «Теоретичні концепції постмодернізму» і є цей посібник.

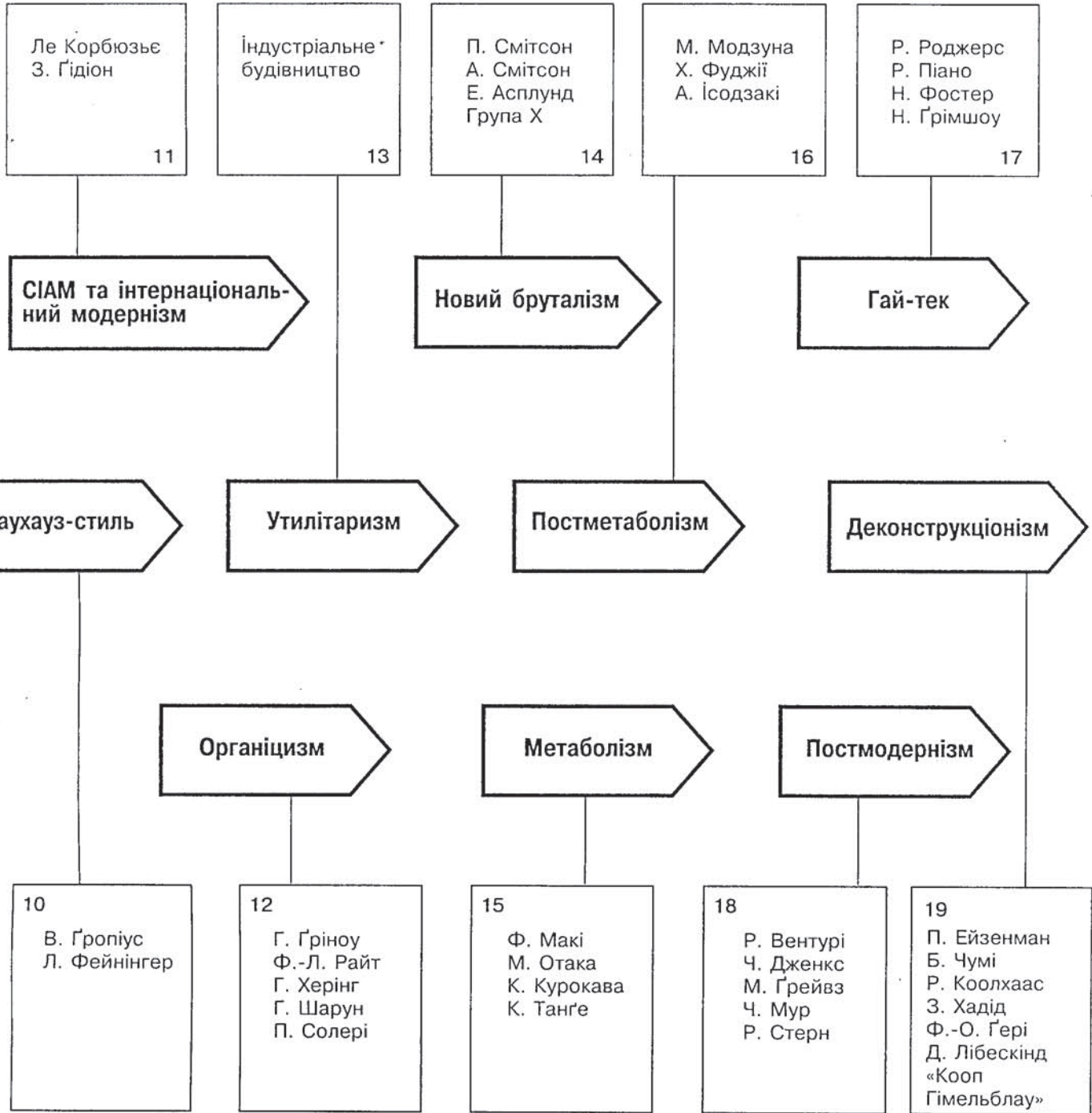
Табл. 1

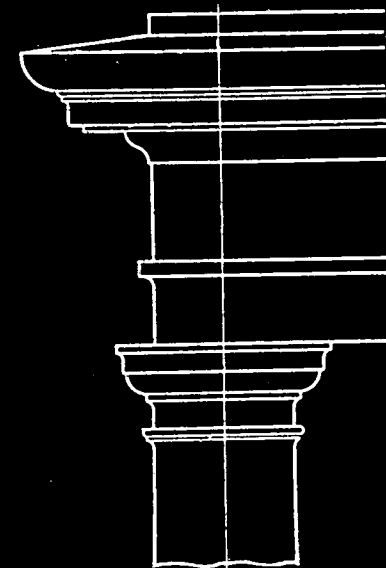
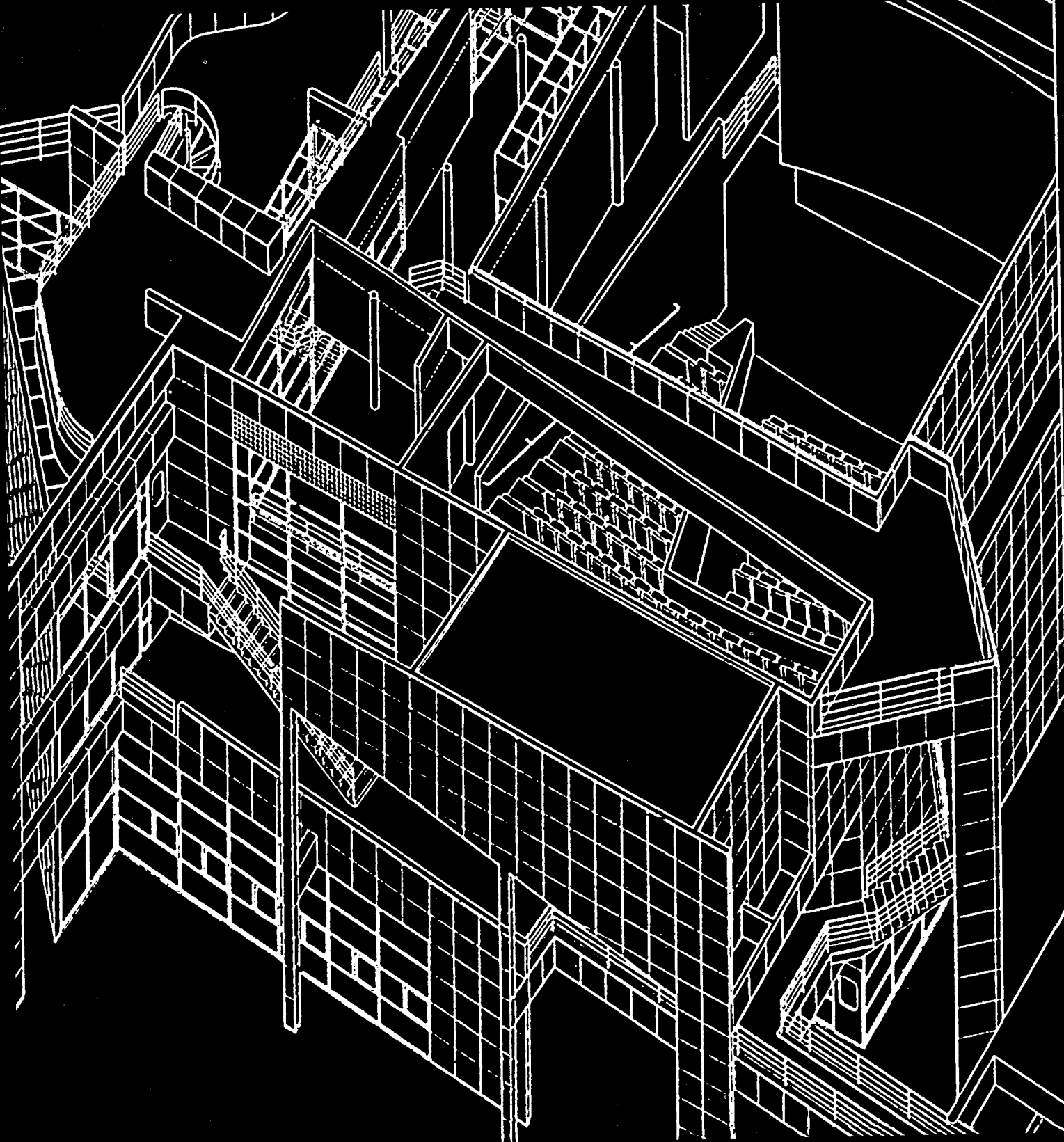
ОСНОВНІ ТЕЧІЇ ТА ІХ ПРЕДСТАВНИКИ



*Таблицю складено на підставі даних книжки «Encyclopedia of Architectural Technology» — New York, 1979, та матеріалів дисертації П. Ричкова «Теоретические концепции постмодернизма (источники, принципы, противоречия)». — М., 1981.

У ЗАХІДНІЙ АРХІТЕКТУРІ 20 СТОРІЧЧЯ*





**У просторі
поняття
«постмодернізм»:
явище і зміст**

**Ніде нема справжньої мети,
ніколи – остаточного
задоволення,
ніде відпочити.**

А. Шопенгауер



1. ЕСТЕТИКА РОЗЧАРУВАННЯ

¹ Ніцше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Соч. в 2-х томах. — М., 1990. — Т.1. — С.161.

² За цим вступом ідуть захоплені рядки на шталт: "Еклектизм — це вічність, вічність — це еклектизм, хвала рухові вперед обличчям назад!" — Komar and Melamid. Death Poems. Manifesto of Eclecticism. — Amsterdam, 1988.

³ Маньєризм у вузькому розумінні — перехід від високого Ренесансу до бароко. Вихідним пунктом були пізні роботи Мікеланджело. Наслідувачів його "манери" супротивники називали маньєристами. Їхні твори були сповнені трагічних відтінків, і почуття самотності. Згодом Вазарі розумів під маньєризмом застосування художніх засобів, минулої доби.

Сьогодні маньєризм нерідко трактують ширше (Е.-Р. Куртіус). Німецький письменник, теоретик мистецтва Г.-Р. Хокке вважає за можливе довести, що маньєристський рух завжди з'являється саме в ту мить, коли руйнується класично сприйнята картина світу. Полярність між класичною і маньєристською добою, за Хокке, можуть виразити такі понятійні пари, як єдність — подрібненість, інтеграція — дезінтеграція, рівновага — нестійкість, затвердження — розчинення. Маньєризм, як історичний, так і сучасний, для Хокке є нічим іншим, як засобом самовираження людини, що перебуває в проблематичному відношенні до світу.

⁴ Joedicke J. Zur Entwicklung der Reutinger Architektur // Bauen und Wohnen. — 1978. — №718. — С.274.

⁵ О. Акін, Ч. Дженкс, Ф. Дрю, П. Портогезі, С. Реї та ін.: Акін О. A Style Named Post-Modern // Architectural Design. — 1979. — № 8—9; Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. — New York, 1978; Drew Ph. Mannerism and Contemporary Architecture // Architecture and Urbanism. — 1979. — №105; Portoghesi P. Postmodern Architettura nella società Post-industriale. — Roma, 1982 та ін.

органічних циклах людської культури є схожі періоди. Їх можна назвати «епохами згасання», коли настає *розчарування культури в самій культурі*. Це еліністичне згасання грецької античності. Це період маньєризму, яким завершувалася історія західноєвропейського Відродження. Це еклектична «втома» і декаданс у культурі нового часу. Мабуть, головне в «епохах згасання» — терпкий присмак руйнування гармонії цілого. Втрата ідеалів. Внутрішня спустошеність.

Руйнуються картини світу, що колись здавалися непогашеними. Беруться під сумнів догми. Спростовуються класичні канони та підвалини. Поринають у небуття образи минулого; тим часом нові ще не народилися. Саме в таку пору людина з особливою гостротою відчуває, що вона не може навчитися забуття і що вона назавжди прикута до величезного, дедалі більшого тягара минулого: «як би далеко і як би швидко вона не бігла,

ланцюг біжить разом з нею»¹. Гадаємо, у нав'язливо модному і так часто чутому сьогодні понятті «постмодернізм» є щось таке, що дозволяє поставити його у згаданий вище смисловий ряд періодів старечої втоми і духовного занепаду культури. Перейнятий духом історизму, «постмодерністський бунт» кінця 20 сторіччя силкується скинути кайдани минулого. Не випадково сьогодні скрізь звучать оди деконструкціонізму, руйнуванню та змішуванню геть чисто усього.

«Привид бродить по Європі, привид еклектизму» — пишуть у «Маніфесті еклектизму» лідери соц-арту В. Комар і О. Меламід². Отакої. Либонь, і про наш час ми маємо право сказати: знову — доба згасання; знову — єдність втрачено; залишився лише незв'язний колаж фрагментів.

Звичайно, час «культурної втоми» останніх десятиріч не позбавлений творчих імпульсів. Однак художня діяльність сьогодні дедалі частіше поступається місцем пасивному спогляданню. Воля — безвілля.

Віра — сумніву. Адже постмодерністське мислення творить — руйнуючи. Один з пайтинівіших щодо цього образів — композиція відьєського архітектора Ханса Холляйна «Присутність минулого» на Венеційському б'єнале 1980 року.

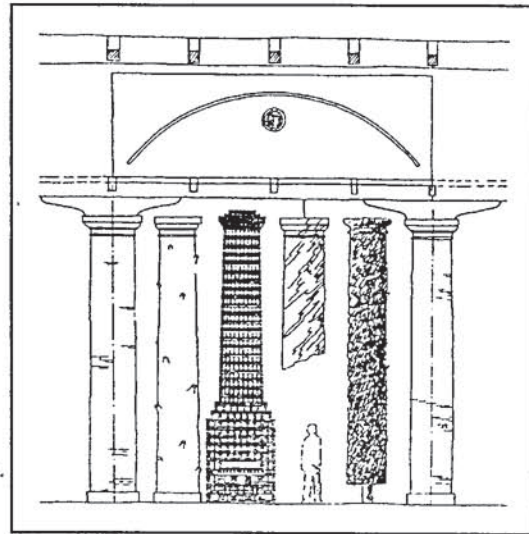
Ханс Холляйн розгортає перед нами історичний маскарад нікчемних, позбавлених змісту «першоелементів» ордерної мови: класична колона Браманте; будівля-колона «Чикаго-Трібюн» з нездійсненого проекту Адольфа Лосса; «розірвана», незавершена колона з підстриженою зелені; і, нарешті, триумф атектонізму — колона, підвішена за антаблемент. Продовгаста абсурдна історико-архітектурна декорація — такий же гротесковий, як і сумний образ саморуйнування, внутрішньої пустоти і гри в культуру, що відійшла.

Історичні паралелі можуть у чомусь допомогти, а в чомусь і перешкодити розумінню сучасності, та обійтися без аналогій з минулим, мабуть, не вдавалося жодному сучасному критикові західної архітектури. Часто і цілком слушно постмодернізм називають «новим еклектизмом». Не менш точне визначення і «новий маньєризм»³.

Ще 1978 року німецький теоретик і критик архітектури Юрген Йодіке поставив собі питання: «Чи є сьогодні добою під знаком маньєристських тенденцій?»⁴ І дійсно, щось, мабуть, споріднює світовідчуття обох епох. Тієї, що постала з релігійної кризи першої третини 16 сторіччя, і тієї, що пережила потрясіння, війни і катастрофи останньої третини сторіччя 20-го. Спільне — атмосфера нестійкості й тривоги, втрата ідеалів, культурна відмежованість, відчуження людини. Зрозуміло, не тільки Йодіке (який нарікає на те, що сучасний маньєризм йому не до душі, бо загрожує ось-ось перетворитися на звичайну

Х. Холляйн. Малюнок для виставки «Присутність минулого». 1980.

Поставлена в ряд абсурдна історико-архітектурна декорація — такий же гротесковий, як і сумний образ саморуйнування, внутрішньої пустоти і гри в культуру, що відійшла.

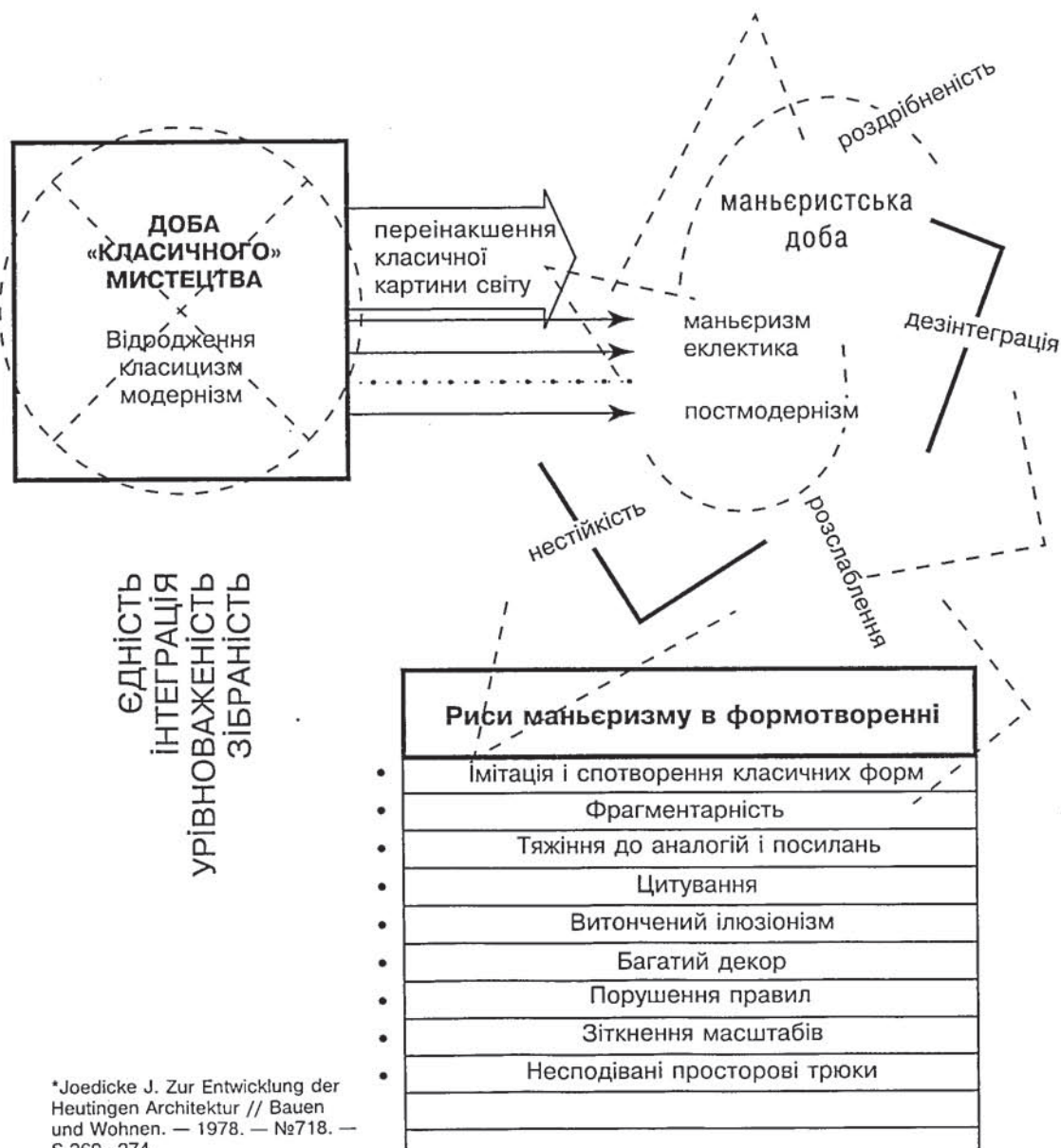


«манірність») звертається до подібної історичної аналогії. Зіставлення мистецьких тенденцій у сучасній західній культурі з маньєризмом стало мало не загальним місцем в теорії постмодернізму. Про новий маньєризм багато писали й архітектурні критики⁵, відзначаючи в західній архітектурі 1970 — 1980-х років такі типово «маньєристські» тенденції, як роздрібненість композицій, розмивання цілого, порушення правил, переінакшення масштабів (табл. 2). Це й зрозуміло, адже поетика сучасних маньєристів, як і їхніх історичних попередників, наслідувачів «манери Мікеланджело», спирається на одні й ті самі за-

Табл. 2

ТЕНДЕНЦІЇ МАНЬЕРИЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

Юрген Йодіке. 1978*



*Joedicke J. Zur Entwicklung der Heutigen Architektur // Bauen und Wohnen. — 1978. — №718. — S.269—274

сади — запозичення, маніпуляції, декомпозиції, спотворення класичних форм і прийомів із розмаїтої спадщини архітектури попередніх періодів (нехай в одному випадку це класичний ордер, а в іншому — архітектурна естетика скляних призм).

Для постмодерніста в культурі вже все вичерпане, і сучасній людині залишається лише читати її «тексти», відкриваючи їх заново через аналіз елементарних одиниць, ритмів, пауз, через «промовисте мовчання» класика. Постмодерністська поезія — це мета-поезія, що користується словами різних поетичних шкіл і напрямів минулого і сьогодення. Постмодерністська філософія — це метафілософія, що легко змішує друзки концепцій, ідей та світорозуміння у якийсь єдиний філософський колаж.

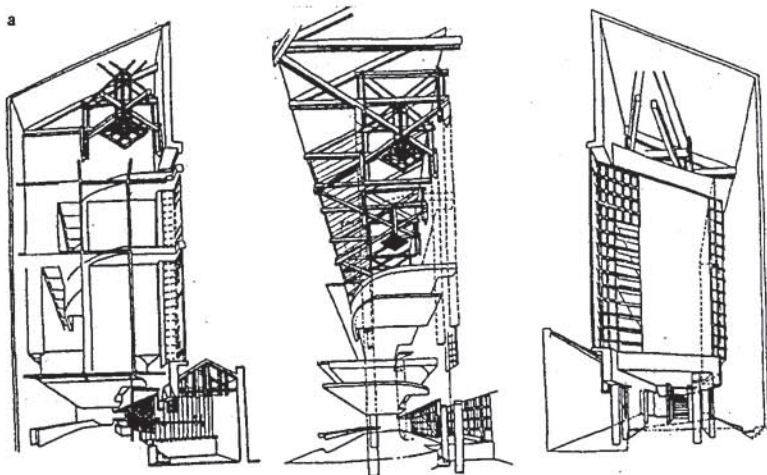
Постмодерністська архітектура — це мета-архітектура, вавилонське стовпотворіння колон, портиків, аркад та іншого «історичного мотлоху» форм і образів, що цілком уживається з суперсучасними гладенькими дзеркальними стінами і металевими структурами: все залежить від того, наскільки архітектор-постмодерніст засвоїв техніку роботи «в стилях» і «в манерах», бо сьогодні не тільки не вважається негожим, але — навпаки — заохочується вміння працювати, скажімо, в манері Чарлза Макінтоша або в манері Роберта Вентурі.

Як пише автор «Книжки про постмодернізм» В. Куріцин, «постмодернізм — це культура дискусій між дзеркалом та амальгамою»¹. Постмодерністський поворот — це передусім внутрішній поворот свідомості до самої себе. Зіниці культури повернулися всередину, однак замість міцних підвалин і основ Істини «внутрішній погляд» виявив лише хаос, пустку, асамбляж вільно розсипаних історичних уламків.

Мабуть, колись ці скалки можна буде зібрати до купи, але сьогодні — і в цьому особливість постмодерністського стану — інтелектуальне задоволення справляє саме «розсипаність», «розколотість» і «розірваність» значень культури, в яку можна «бавитися». Тут важливий калейдоскоп значень сам по собі, його складання і роздивляння шляхом гротескних порівнянь, усіляких інверсій і каламбурів.

Без сумніву, потки ущербності, невдоволеності безперервно звучать у цій самодостатній «трі в бісер». Утома і розчарування звучали в заключних словах недавнього філософського форуму: «Постмодернізм — це пудьга за визначенням, «оскома» від нескінченного говоріння. Ад-

¹ Куріцин В. Недержание имиджа //Россия. — Venezia. — 1993. — № 8. — С. 187.



Постмодерністська архітектура — мета-архітектура. Сучасний архітектор добре засвоїв техніку роботи «у стилях» і «в манерах».

Ф. Будон.

Навчальний курс «Проект у манері»:

а) проект у манері Ч. Макінтоша;

б) будинок Туара

А. Лооса в душі

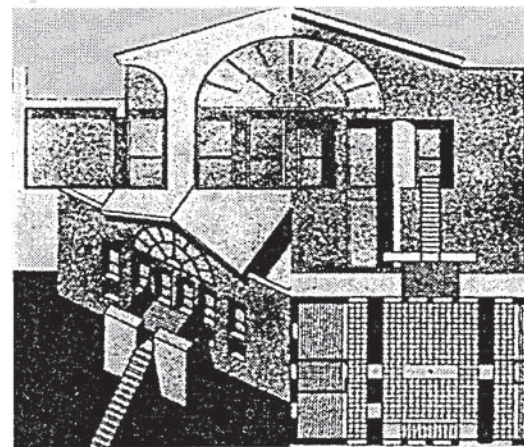
різних архітекторів;

в) будівля лабораторій

Солка Л. Кана

в манері Р. Вентурі.

¹ Личкова В. Философия в технике постмодернизма // Философская и социологическая мысль. — К., 1992. — №11. — С.162.



Новий маньєризм. Б. Райхлін, Ф. Рейнгарт. Вілла Тоніні в Торічелле. Швейцарія. 1975. Проект.

Гра у класичні форми. «Торічеллієва пустота» манірицизма?

же в постмодерністській ситуації треба з'їсти й перетравити все, що встигла створити культура»¹.

І справді, свідомо культурна діяльність тут уподібнюється травленню Гаргантюа, коли поглинається все істівне...

Моменти самопоглинання і «фекалізації культури» в постмодернізмі вважаються необхідною ланкою його саморозвитку, негативною силою виходу з безвиході.

Це дозволяє деяким дослідникам говорити про постмодернізм як про ту паузу в культурі, що необхідна для її самоосмислення і самовідновлення, для підготовки прориву на нові смислові рівні.

Не викликає сумніву очевидний факт: постмодернізм виник як естетика розчарування в «непорушному моноліті» Істини-Добра-Краси. Вся постмодерністська поетика побудована на руїнах утрачених ідеалів: «ніде нема справжньої мети, ніколи — остаточного задоволення, ніде відпочити...» Невизначеність, багатозначність, нігілізм, іронія — ось ті смислові координати, якими визначена духовна будова хисткої та непостійної конструції свідомості культури останніх десятиріч.

Що ж таке постмодернізм? У чому причини такої широкої популярності цього поняття, що стрімко увірвалося у наш лексикон нещодавно — у 1970-ті, і ось вже третє десятиріччя йому вдається витривати, продовжувати своє буття в свідомості культури кінця 20 сторіччя?

2. НАРОДЖЕННЯ ТЕРМІНА

«Термін» у перекладі з латини означає — кордон, межовий камінь, межа¹. Двоскладниковий термін «постмодернізм» — також своєрідна межа, вододіл двох епох: модерністської і тієї, що прийшла в культуру на зміну кризі ідей модернізму (тобто, приблизно з кінця 1960-х років).

Пост-модерністський — дослівно: пост-сучасний. Мабуть, у самому терміні закладено жест протесту, жест виходу за межі попередньої культури, що свято вірила в ідеї прогресу і що орієнтувалася на все «сучасне», нове, авангардове. Але зауважмо: щосили демонстрований розрив з усім «сучасним» — неостаточний. Постмодернізм досі перебуває у міцних путах модернізму, що підтверджується навіть етимологічно: префікс «пост» припнув до модерністського стовпа новітні духовні пошуки.

Межа між модернізмом і постмодернізмом в культурі залишається розмитою. З одного боку, постмодернізм пориває з модернізмом і, загалом, з європейською гуманістичною традицією. З іншого боку — залишається в її рамках. І тому, здається, мають рацію критики, які розрізняють «еретичний» і «традиційний» постмодернізм. Перший означає радикальний розрив, а другий попри все зберігає деяку спадкоємність стосовно традиції європейського гуманізму (табл. 3).

Терміни, як і люди, мають власну долю. Одним судилося залишатися в полоні доби, що їх породила. Інші пронижують історію наскрізним пунктиром, то прокидаючись до життя, то знову поринаючи в непам'ять. Трасекторія терміна «постмодернізм» — стрімкий злет, піднесення. Важко сказати, чому саме це слово потрапило в епіцентр західної свідомості і за якихось п'ять десятиріч пройшло шлях від перших, випадкових і боязких вживань до тріумфально-переможного ходу в просторі сучасної світової культури.

У мистецтвознавчій літературі термін «постмодернізм» вживався ще в 1930-ті роки, але у значенні, що було вельми далеке від нинішнього трактування². Показово, що вперше досить виразно термін «постмодернізм» зазвучав саме в архітектурі — на десять років раніше, ніж в пластичних мистецтвах, поп-арті і мінімал-арті. На двадцять років раніше, ніж у літературознавстві. На тридцять років раніше, ніж у філософській літературі.

Умовна дата народження терміна — 1949 рік. Як твердить найвідоміший апологет постмодернізму, англо-американський архітектор і критик архітектури Чарлз Дженкс, першовідкривачем терміна «постмодернізм» був Джозеф Гаднат, що опублікував 1949 року в книжці «Архітектура і дух людини» статтю «Постмодерністський будинок»³.

Подальша доля терміна «постмодернізм», не одразу підхопленого іншими культурними сферами, була здебільшого пов'язана з архітектурою. 1952 року Льюїс Мамфорд знову опублікував у книжці «Коріння сучасної архітектури» статтю Дж. Гадната «Постмодерністський будинок». 1966 року Нікола Певзнер скористався виразом «постмодерністський стиль» для критики неоекспресіонізму в архітектурі. З 1975 року термін «постмодернізм» почав уживати Ч. Дженкс, надавши йому сучасного змісту. Простежуючи історію освоєння терміна, дослідники архітектури називають також імена Джозефа Рікєрта та Ервіна Панофські⁴.

Одна з найважливіших дат для «самоусвідомлення» постмодернізму в архітектурі — 1977 рік. Це — час появи знаменитої книжки Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму», а також кількох праць з архітектури: Р. Стерна («Біля краю постмодернізму»), П. Голдберґера («Вступ до постмодернізму»), С. Рея («Суперманьєризм, нові позиції в постмодерністській архітектурі»). Немов переживши своє друге, «духовне» народження, термін «постмодернізм» міцно увійшов у свідомість сучасної культури і зажив надзвичайної популярності.

А з 1979 року, коли вийшла книжка французького мислителя Жана Франсуа Ліотара «Постмодерністський стан», цей термін почав ширитися в філософській літературі. У 1970 — 1980-х роках, багато в чому завдяки американському літературознавцеві Іхабу Гасану, термін «постмодернізм» проник до поезики та естетики письменства.

Якщо стосовно деяких напрямів у західному мистецтві, що протиставилися абстракціонізму, термін «постмодерн» використовувався вже з середини 1960-х років, то приблизно з кінця 1970-х він достоту заряснів у мистецтвознавстві, де почав претендувати на роль чи не всеосяжного поняття на позначення новітніх течій у мистецтві «трансавангарду» — перформансів і гепенінгів, інсталяцій та асамбляжів. У 1980-ті термін «постмодернізм» продовжує розширювати сфери свого впливу й захоплювати дедалі новіші царини: літературу, культурологію, естетику. Провідні філософські, літературознавчі, мистецтвознавчі часописи присвячують спеціальні випуски темі постмодернізму.

«Сьогодні, — пише відомий американський дослідник, — термін «постмодернізм» освоєний кінематографом, театром, балетом, музикою, образотворчим мистецтвом і архітектурою, художньою літературою і критикою, філософією, теологією, психоаналізом, історіографією, новітнім природознавством, кібернетикою та різними варіантами стилів життя»⁵. І тут ми стикаємося з пара-

¹ «Термін», дослівно: межовий знак, межовий камінь. Як відомо, у римлян Термін — божество, що опікувалося межами приватних володінь, межовими знаками, котрі розділяли земельні наділи. Цікаво, що Еразм Роттердамський обрав саме бога меж — Терміна — за емблему наданої йому медалі, на обідку якої викарбувано грецькою: «Тримай у полі зору кінець довгого життя», і латиною: «Смерть — остаточна межа всього».

² Івбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. — М., 1988. — С.11.

³ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985. — С.13.4

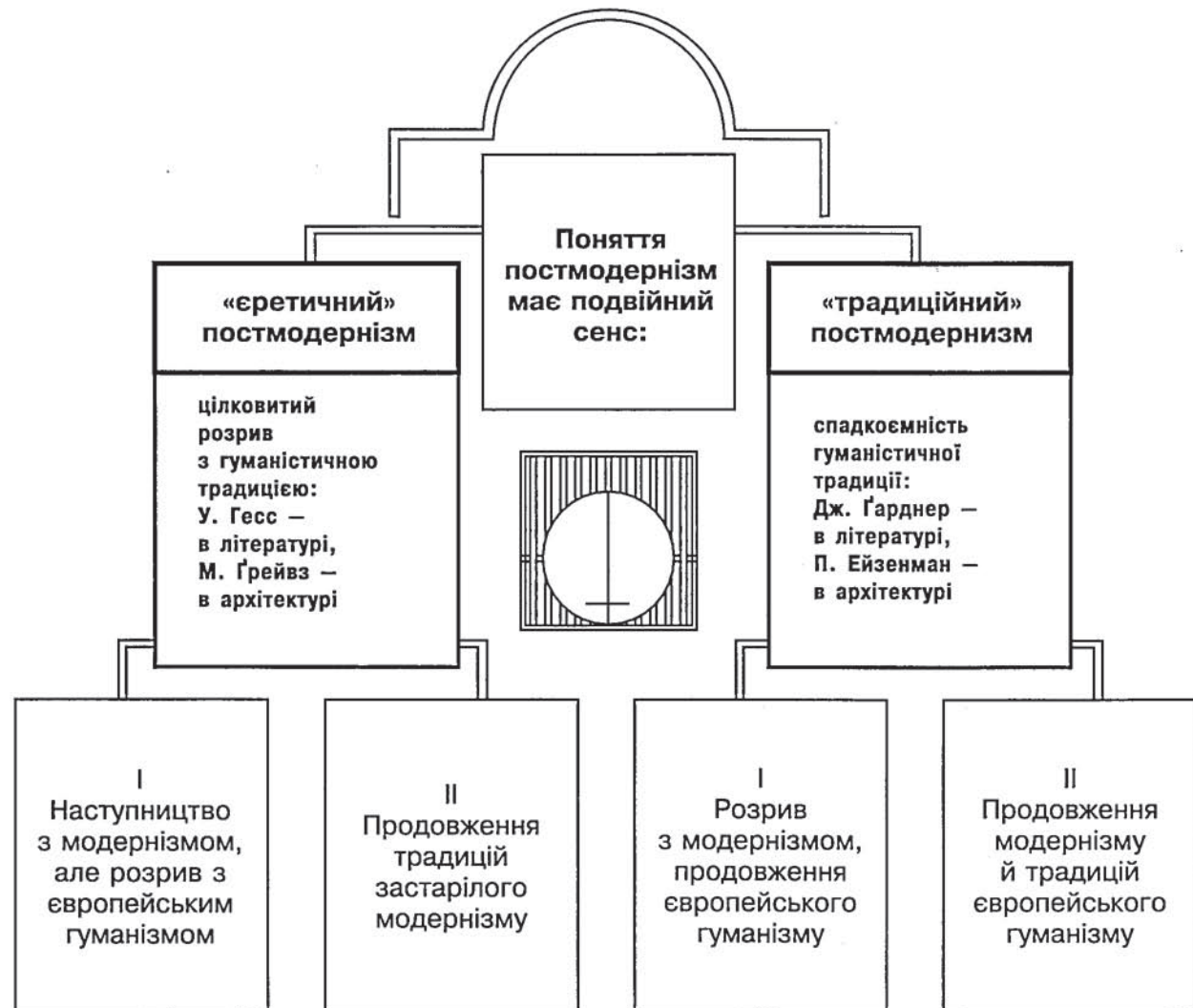
⁴ Докладніше про використання терміна «постмодернізм» в архітектурі див.: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма... — С.13; Рябушин А., Шукурова А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986. — С. 212.

⁵ Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. — Ohio State University Press, 1987. — P.11.

Табл. 3

ДВОЇСТІТЬ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

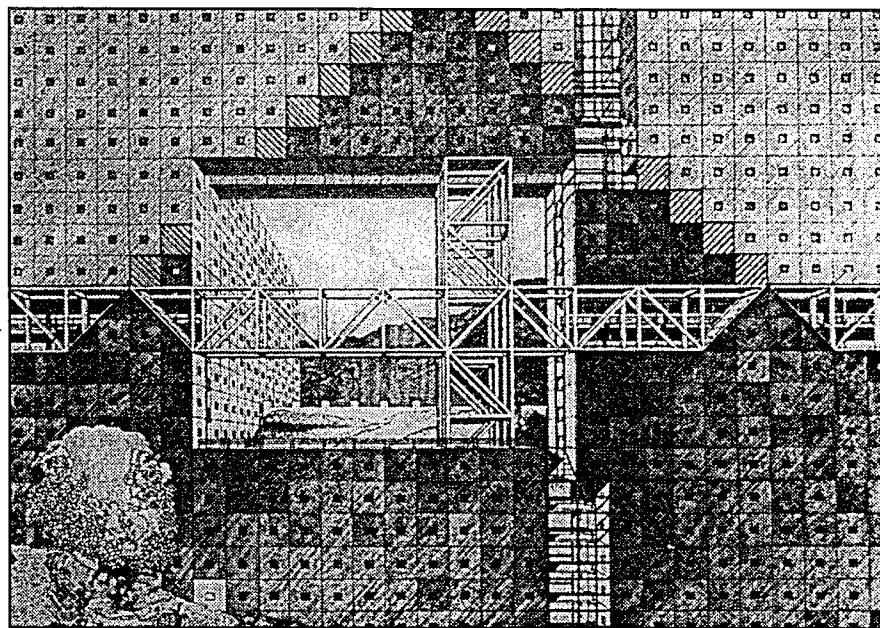
Роберт Стерн. 1981*



*Stern R. The Doubles of Post-Modern // Robert Stern. — Academy Editions, London, 1981. — P. 63—68.

Ф. Пуріні.
Графічний аналіз
архітектурних форм.
«Стіна».

Грань між реальним і уявним прозора, невловна. Тут можна побачити боротьбу Порядку й Хаосу, Культури й Історії, Вічності й Часу, Змісту й Беззмістовності.



доксом: що поширеніше поняття, то марніші спроби його визначити. Втім, чи ж це вже така дивина?

Як відомо, значення найбільш узагальнених категорій тяжіє до нуля, бо кожний може впресувати в них довільні значення. Неодмінний наслідок частого вживання категорії — її девальвація, вихолощування основного змісту. Саме в цьому полягає справа з терміном «постмодернізм», який перетворюється на... багатозначну промовисту метафору.

Можливо, тому ми не зустрінемо суто наукового тлумачення цього терміна, як і близьких йому за духом: «постструктуралізм», «деконструкціонізм», «постсучасність», ні в філософських, ні в літературознавчих, ні в архітектурних словниках та енциклопедіях, виданих в останні десятиріччя. Смысловое поле метафори «постмодернізм» виявляється настільки широким, а значення настільки невизначеним і рухливим, що будь-яка спроба точно вивіреного тлумачення загрожує перетворитися на редукцію, схему, умисне спрощення. І яким же чином визначити поняття, якщо перебуваєш усередині його смислового простору, під гіпнозом його чарів?

Архітектоніка багатоглибинності змісту... Спробуймо відшукати зорові паралелі. Наприклад, у концептуальній графічній серії експериментів під назвою «Архітектура самовираження» італійського архітектора Франко Пуріні, виконаній ним разом з Лаурою Термес, проста симетрія сусідить з ірраціональністю абсурду, виразна геометрична

структура чергується з вільними природними включеннями, сучасні форми — з історичними, архітектурна витонченість — з умисною грубістю.

Кожен має право приписати цим графічним аркушам будь-який найрізноманітніший зміст. У малюнках-фантазіях автори мріяли про «нове возз'єднання архітектури з поезією»¹ і виступали за архітектуру «реалістичної уяви», де грань між реальним і уявним прозора, невловна. Тут можна побачити боротьбу Порядку й Хаосу, Культури й Історії, Вічності й Часу, Змісту й Беззмістовності. Однак що більш абстрактні, «вічні» теми порушені мовою концептуального архітектурного проєкту, то безнадійніші спроби його «пояснити», не спрощуючи при цьому глибини задуму наївною зрозумілістю інтерпретації. Тут значень стільки, скільки пояснювачів.

І це — не тільки особливість постмодерністської графіки. Це особливість і самого терміна «постмодернізм», що потопляє у безлічі найрізноманітніших тлумачень.

З другої половини 1980-х років у західній періодиці почали з'являтися твори з характерними заголовками на зразок: «Сутінки постмодернізму», «Кінець постмодерністської доби» тощо. А проте скільки не говорять сучасні критики про кінець постмодернізму, намагаючись витіснити цей термін з лексики культури, він незворушно продовжує існувати.

Неодноразові спроби замінити його словесними аналогами: «еклектицизм», «адогматичний традиціоналізм», «постіндустріалізм», «суперманьєризм», «новий барокізм» — щоразу виявлялися невдалими. Либонь, термін «постмодернізм», який достоту всі без винятку теоретики визнали невдалим, влучніший, місткіший, і тому — життєздатніший.

Попри понад піввікове використання терміна «постмодернізм» і його значення, і контексти слововживання досі не усталені. Постмодернізм ще не готовий для історії. І це не дивно: адже всі ми перебуваємо в кульмінаційній точці поступу культури, яку намагаємося назвати. Ярлик самоназивання, заготовлений і наклеєний зсередини, може бути влучний і невлучний, та в будь-якому випадку це — внутрішнє дзеркало культури.

Тому навряд чи мають рацію теоретики, які стверджують, буцімто термін «постмодернізм» своє віджив, і тим самим живцем ховають власне дзеркальне зображення. Навпаки, до певної міри, термін «постмодернізм» ще не народився, бо ми досі не «дистанціювалися» від своєї культури і не можемо поглянути на неї «ззовні» холодним поглядом історика, скажімо, 3096 року.

Добре відомо: «античність сама не знала тієї античності, котру ми тепер знаємо»². Середньовічна людина і не здо-

¹ Purini F. L'architettura didattica — Casa del Libroditrica, 1980.

² Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С.333.

3. ПОСТМОДЕРН ЯК ПАРАДИГМА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУРИ

гадувалася, що живе в добу середньовіччя, бо сам термін «середні віки» був запроваджений лише 1667 року професором Горном у Лейдені. Цілком можливо, що за якихось сто років слово «постмодернізм» забудуть, і на означення культурної ситуації 1970—1980-х років знайдуться нові, точніші назви.

Постмодерн, як твердить більшість самих постмодерністів — не так мистецтво, як тип мислення. Не так коло певних культурних явищ, як образ світорозуміння. Перед нами не зведення конкретних правил, а розпливчаста метафора, котра виражає деякий невизначений «стиль світовідчуження». Постмодерн як ціннісна мозаїчна протоплазма, всередині якої виникають найнеоднорідніші струми, стає чи не Біблією сучасної західної культури.

Ось, наприклад, кілька найхарактерніших тлумачень загадкової «постмодерністської чуттєвості», розпорошених по сторінках західних видань («Autrement», «Das Argument», «The New York Times Book Review» тощо):

- постмодерн — культура мовчання, анонімності, виснаження. Занурення в беззвучну й безбарвну стихію «Об'єкта» і зникнення особистості «Автора»;
- анархія, або масова культура, або постмодернізм;
- постмодерністський — означає демократичний. Основа постмодерністської свідомості — «свобода вибору»;
- постмодернізм починається там, де закінчується спільне;
- ми можемо поставити знак рівності між постмодернізмом і плюралізмом. Постмодернізм — це передусім множинність, колаж, культурна мішанка... спроба провадити усвідомлений «діалог з хаосом»;
- постмодерніст — це той, хто працює не з текстом, а зі словником, і широко застосовує цитати;
- постмодерністська свідомість повертається в Історію: це діалог, а точніше, «полілог» з Історією під критичним Іронією. Постмодерністи — «іроністи історії», «офіціанти невизначеності».

Найпоследовніші спроби осмислити постмодернізм як систему належать вже згаданому американському дослідникові І. Гасану, який 1986 року охарактеризував постмодерністську поетику як певну смислову цілісність з виразними пронумерованими ознаками. Основними характеристиками постмодернізму, за І. Гасаном, є: невизначеність, фрагментарність, деканонізація, відсутність самості; непрезентабельність, іронія, гібридизація, карнавалізація, участь (виконання), конструкціонізм, іманентність (табл. 4).

Але тим часом саме терміну «постмодернізм» випало відобразити погляд культури на саму себе, вміщувати процес самоусвідомлення й кристалізації культурних значень. Бо в терміні «постмодернізм» — словесний портрет доби, крізь який прозирають образи історії, що не «реалізувалася», але «реалізується».

Втім, постмодернізм, за своєю сутністю антисистемний і антиканонічний, не укладається в механічний перелік його випадкових ознак, і той же І. Гасан за рік вибудовує нову понятійну систему постмодернізму, на противагу модернізму. Чіткий вододіл між раннім та пізнім сучасним мистецтвом (між модернізмом і постмодернізмом) позначений тут набором опозицій: форма — антиформа, мета — гра, проект — випадковість тощо (табл. 5). Далі маємо інші спроби автора виокремити «системні» характеристики постмодернізму, в яких із завидною сталістю мінялися ланцюжки понять, кількість ознак, значення накладалися і перехрещувалися, щоразу вказуючи на неможливість піймати в струнку понятійні ріштування невловний зміст терміна «постмодернізм». Однією з найвдаліших Гасанових позицій є пара понять: корінь (глибина) — кореневище (поверхня), в якій глибоко і точно відбито відмінність модернізму і постмодернізму. «Культура, що живе за принципом кореня, — це культура глибокого занурення в ґрунт реальності, культура локальна, впорядкована, чітко окреслена в своїх межах. Це культура з яскраво вираженим суб'єктивним, індивідуальним началом. До того ж — що дуже важливо — ця культура здійснює активну творчу експансію стосовно довкілля.

Культура, що уподібнила себе кореневищу, тобто контр-культура¹, навпаки, йде по поверхні, не занурюючись і не руйнуючи в пориві творчого експансіонізму і самоствердження інші структури, що склалися. Ця хаотична культура живить тіло своєї рослини безліччю закінчень, як не впорядкованих, так і не організованих»².

Хаотична і неврегульована культура постмодернізму, що йде поверхнею, виникла і стала такою, напевно, невипадково. «Постмодерністський поворот», або, як любляють говорити на Заході, «постмодерністська ситуація», має своїх духовних батьків і наставників. Це, передусім, представники філософської школи французького постструктуралізму — Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Деріда. Розквіт цієї філософії, викликаній кризою цінностей і банкрутством ідеологій, в основу світорозуміння кладе набір досить немістих, розсипаних каменів пігілізму, са-

¹ Не в конкретному значенні західної *контр-культури* шістдесятників, а в розширеному розумінні: анти- або посткультура як акт свідомого протиставлення, вихід за рамки попередньої культури.

² Цит. за: Мигунов А. Vulgar: Естетика и искусство во второй половине XX века. — М., 1991. — С.37—38.

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК СИСТЕМА

Іхаб Гасан. Основні характеристики постмодернізму*

НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ	або, радше, невизначеності
ФРАГМЕНТАРНІСТЬ	Постмодернізм тільки від'єднує, він стимулює довіру тільки до фрагментів
ДЕКАНОНІЗАЦІЯ	Ми деканонізуємо культуру, демістифікуємо знання, деконструємо мову
ВІДСУТНІСТЬ САМОСТІ	Постмодернізм анулює егоїзм у традиційному його розумінні. Брак глибини
НЕПРЕЗЕНТАБЕЛЬНІСТЬ	Невідображуваність. Ірреалістичність. Гладка поверхня постмодернізму відбиває імітацію
ІРОНІЯ	Ця іронія стає невизначеною, багатозначною
ГІБРИДИЗАЦІЯ	Деформація жанрів культури викликає двозначність, паракритику, «вигаданий» дискурс
КАРНАВАЛІЗАЦІЯ	Термін, запозичений у М.Бахтіна, виражає комічний пафос постмодернізму
ВИКОНАННЯ, УЧАСТЬ	Текст постмодернізму — усний або письмовий — вимагає, щоб його відтворили, він проситься на папір або в усну мову
КОНСТРУКЦІОНІЗМ	Постмодернізм радикально метафоричний, ірраціональний
ІМАНЕНТНІСТЬ	Без релігійного відгону це означає здатність розуму узагальнити себе в символі

* Стаття у часописі "Critical Inquiry", 1986.

Табл. 5

МОДЕРНІЗМ І ПОСТМОДЕРНІЗМ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Іхаб Гасан. «Постмодерністський поворот». 1987*

МОДЕРНІЗМ	ПОСТМОДЕРНІЗМ
Форма (закрита, зв'язуюча)	Антиформа (відкрита, роз'єднуюча)
Мета	Гра
Проект	Випадковість
Ієрархія	Анархія
Майстерність	Виснаження
Художній об'єкт (завершений твір)	Процес (перформанс, гепенінг)
Присутність	Відсутність
Текст	Словник
Дистанція	Співучість
Селекція	Комбінація
Фалос	Андрогенус
Бог-Отець	Святий Дух
Корінь (глибина)	Кореневище(поверхня)
○○○	○○○

*Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. — Ohio State University Press, 1987— P.11.

модеструкції та самопародіювання відповідно до основної постструктуралістської тези: «Світ є текст». Одне з головних понять Ж. Деріди — «differance» (гра, рух між протилежними поняттями, щось неназване, невизначене) якнайкраще відбиває невизначеність постмодерністської ситуації в західній культурі.

Серед відомих теоретиків постмодернізму Жіль Делез і Фелікс Гуатарі, яким ми зобов'язані появою вельми симптоматичного неологізму «Хаосмос», поєднання Космосу і Хаосу. Мабуть, для постмодерністського хаосу передбачається космічний масштаб, а постмодерністський космос стає дедалі більш хаотичним¹.

Може, тому постмодерністи уявляють культуру далеко не ієрархічно впорядкованим цілим. Образи й метафори постсучасної культури інші. Це — «архів» Мішеля Фуко, «вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса або дивний «нескінченний лабіринт» Умберто Еко: лабіринт, в якому нема ні входу, ні виходу, ні центру, ні меж, а тільки простір «нескінченних можливостей», що складається з безлічі перетинів, туликів і пунктирів.

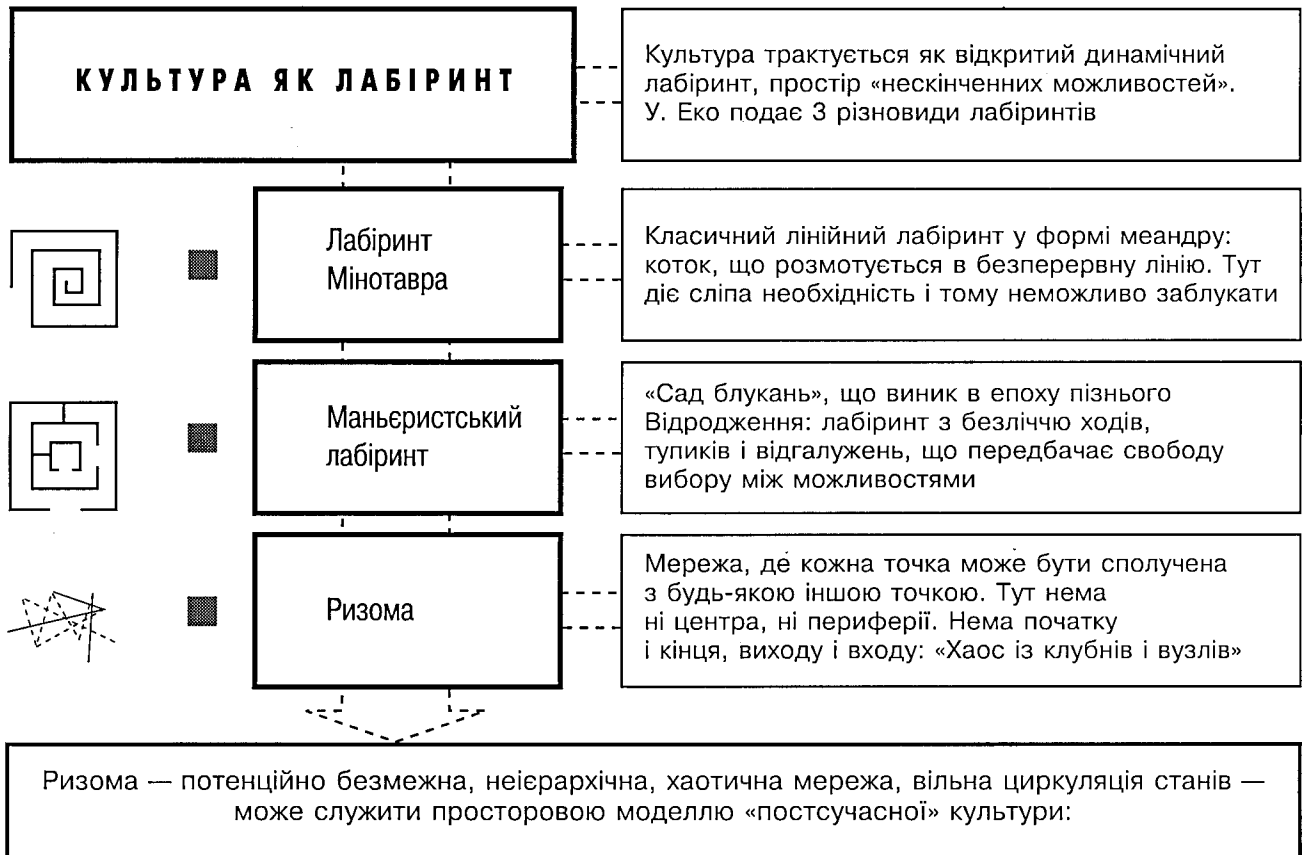
Його неможливо зобразити за допомогою раціональної моделі. Образом цього «лабіринту культури» радше може послужити рослинна метафора «ризом», яку оспівують Ж. Делез і Ф. Гуатарі. Ризома — безмежна хаотична мережа, де кожна точка може бути сполучена з будь-якою іншою точкою (табл. 6). Що точніше може виразити сутність мінливої, аморфної постмодерністської ситуації? Відчуття хиткості світопорядку, невизначеності, непостійності, невиявленості ідеалів та орієнтирів забарвлює в меланхолійні відтінки суперечку про постмодернізм у західній культурі. Його учасники — Жак Бодріяр, Жак Лакан, Жан Франсуа Ліотар, Пауль Вірлію, Юрген Хабермас, Жорж Батай, Рудольф Гаше, Фридерік Джеймсон, Невіл Вейкфілд, Пол Фейерабенд, Одо Марквард, Річард Рорті, Моріс Фінок'яро, Ален Роб-Гріє, Поль де Мен та багато інших. У їхніх концепціях більше відмінностей, ніж схожості. Споріднює їх, мабуть, одне: духовний незатишок, відчуття руйнування цілісності, девальвації всіх цінностей, розірваності й розкладу світу на скалки й безладні фрагменти.

Одна з улюблених тем роздумів постмодерністів — множинність мов культури. Юлія Крістева обстоює загальний «полілог» (так називалася одна з її фундаментальних книжок); Б. Мак-Гейл без упину твердить про «поліфонію світів»; дослідження з теорії постмодернізму лише зрідка обходяться без апеляції до ідей карнавалізації, поліфонізму й діалогу М. Бахтіна.

¹ Делез Ж. Логика смысла. — М., 1995. — С. 298.

ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ «ПОСТСУЧАСНОЇ» КУЛЬТУРИ

Жиль Делез і Фелікс Гваттарі. 1977. Умберто Еко. 1985*



Кожний пункт ризоми може бути пов'язаний з будь-яким іншим її пунктом

Не існує ніяких точок і позицій, а тільки лінії

Ризома може бути обірвана в будь-якій точці і відновлена

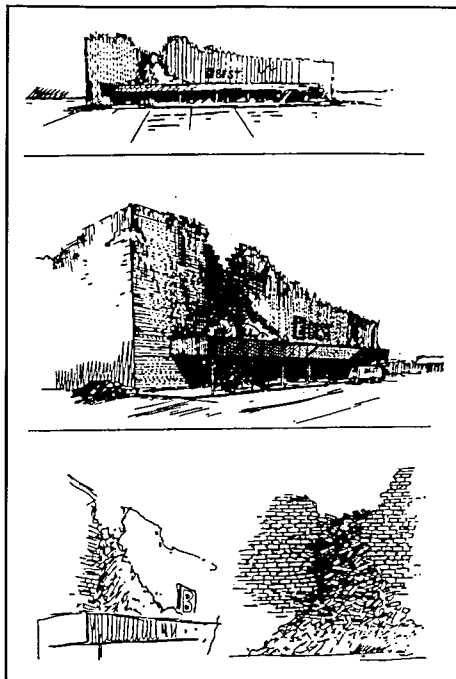
Ризома являє собою антигенеалогічне утворення

Своєю зовнішньою стороною ризома утворює іншу ризому, тому ризоматичне ціле не має ні внутрішнього, ні зовнішнього вимірів

Ризома — відкрита карта, яка може бути демонтована, обернена і повністю змінена

Ніхто не може запропонувати деякий глобальний опис ризоми, бо вона глобально оформлена і постійно змінюється в часі

*Таблиця складена на підставі робіт: Deleuze G, Guattari F. Rhizome. — Berlin, 1977. — S.34—35; Eco U. Semiotik und Philosophie der Sprache. — München, 1985. — S.103—107.



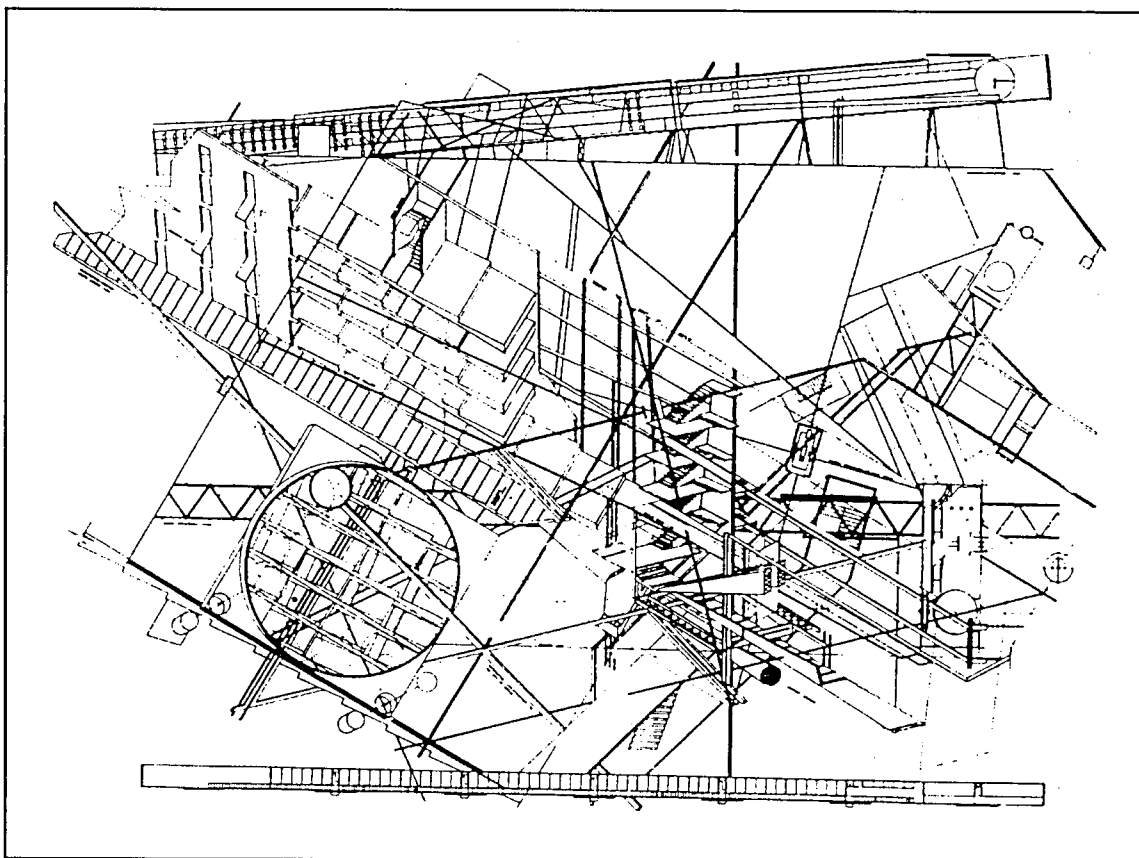
Група «САЙТ».
Ескізи проекту
будівлі крамниці
фірми «BEST»
у Г'юстоні, США.

Як бачимо, духовний лад постмодерністської філософії вельми неоднорідний. Про строгу теорію говорити не випадає, радше — про безладну конфронтацію думок. Серед теоретиків і провісників постмодернізму — надто різні імена, як от М. Бахтін і Ж. Деріда, і навіть (на думку І. Гасана) — К. Леві-Стросс і М. Гайдегер.

Мабуть, у жодному виді мистецтва постмодерністська філософія не знайшла так багато відгуків і відображень, як в архітектурі. Заклик до смислової і культурної поліфонії перетворився в ній на стилістичний плюралізм і формально-еклектичні експерименти. Архітектурні композиції та їхні графічні зображення так часто набувають форми переускладнених лабіринтів і сповнюються «ризоматичного» хаосу взаємонакладених планувальних сіток, що, здається, постмодернізм у західній культурі легше «побачити», ніж «осягти думкою».

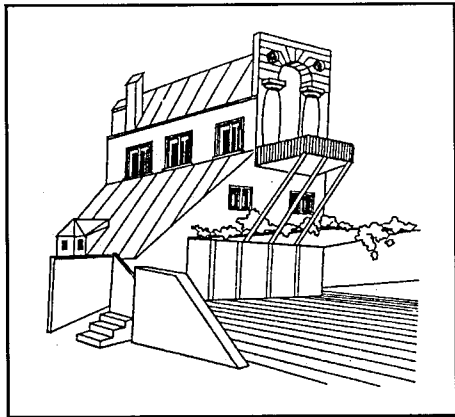
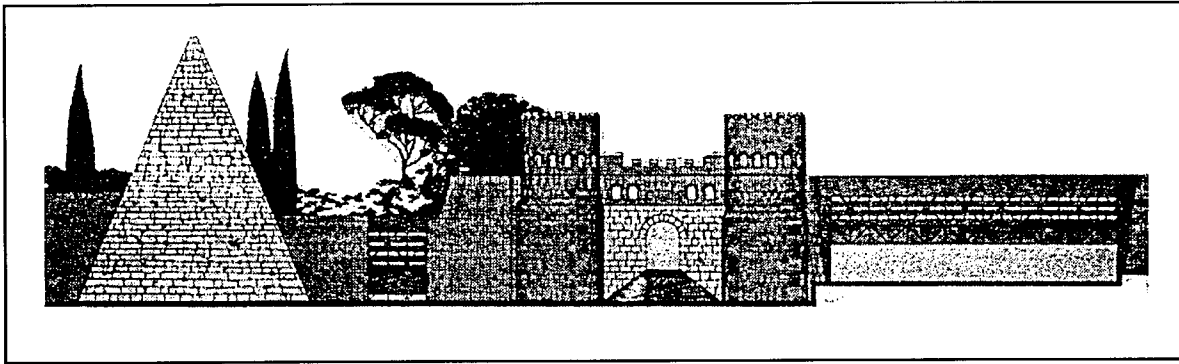
Особлива, специфічно архітектурна паралель постструктуралістським експериментам зі значеннями культури — проекти і споруди в дусі естетики руйнування. Архітекто-

ри групи «САЙТ» обігрують тему контрасту гладких суперповних площин і фрагментів руйн, що вдираються в їхній спокійний світ, розкиданого каміння, румовищ. Джеймс Стерлінг до своєї композиції штутгартської мистецької галереї вносить спеціально запроєктовані нові «руїновані» форми задля милування «патиною» часу. Будь-який проект деконструкціоністів (Ф.-О. Гері, З. Хадід, «Кооп Гімельблау») — хаос із похилих площин, звислих балок і зламаних конструкцій, — міг би правити за ілюстрацію постмодерністської культурної ситуації. Кому з архітекторів минулого спало б на думку підвісити довгу будівлю-смугу під кутом 6° над землею, примусивши її ширяти в повітрі? Саме такий незвичайний «архітектурний об'єкт» запроєктував для Міжнародної будівельної виставки (ІВА) в Західному Берліні архітектор-деконструкціоніст, автор заплутаних малюнків і гігантських ефектних скульптур-макетів Даніель Лібескінд. Будівля завдовжки 450 м, завширшки 10 м і заввишки 20 м відривається від землі і під кутом підіймається



Д. Лібескінд.
Проект будівлі
ІВА у Західному
Берліні. Німеччина.
1987. Фасад, аксо-
нометрія, перетин.

Архітектурні
відлунки постмо-
дерністської філо-
софії: лабіринт,
ризома, деконст-
рукція.



Т.-Г. Сміт. Приватний будинок у Берклі, Каліфорнія, США. 1976. Проект.

Демонстративний і глузливий вияв дженксівської засади «подвійного коду» (розрахунок і на архітектора, і на «людину з вулиці») споріднює будівлі Т.-Г. Сміта з постмодерністськими дослідженнями в поезії та кінематографі.

К. Дарді. Проектна пропозиція упорядкування території «Порта Сан-Паоло» в Римі. Італія. 1983. «Стіна Аврелія з пірамідою».

Самопародія, «свідома гра» в архітектурні форми минулого — своєрідна паралель поетиці постмодерністського роману.

вздовж Флотвельштрассе в історичній частині міста, доходячи до верхньої позначки 56 м. Проблема зв'язку між приміщеннями всередині будівлі розв'язана не менш екстравагантно: використовуються сходи, мости й пандуси, котрі «висять» усередині застелених залів; ліфт рухається по колу.

Житловий будинок, розташований на ділянці, не перешкода. «Об'єкт» Д. Лібескінда, і в прямому, і в переносному розумінні підіймаючись угору, проривається через цей будинок. Цікаво, що місце, в якому архітектурна смуга виривається з-під землі, знаходиться навпроти парку, де у 1918 — 1938 роках розташовувалася контора Міса ван дер Роє. Хіба не так і вся постмодерністська архітектура, прорізаючи існуюче і відриваючися від традицій, ширяє в повітрі?

Архітектор-художник, давно відомий своєю ірраціональною і абсолютно «неправильною» методологією, Д. Лібескінд поєднує на одному аркуші фасад, аксонометрію, перетин, план і створює прекрасний зразок деконструкціоністської графіки. У. Еко не знайшов би виходу з цього архітектурного лабіринту, а Ж. Делез і Ф. Гуатарі навряд чи відшукають кращу алегорію своєї конструкції ризому.

Настрої постмодерністської філософії охопили практично всі сфери життя культури. В образотворчому мистецтві це, передусім, так званий новий живопис транс-авангарду 1980-х¹. Досить характерний приклад постмодерністського живопису — творчість Ансельма Кіфера. Цей відомий німецький художник залучає в свої складні «палімпсести» найрізноманітніші матеріали — дрiт, сви-

нець, солому; з живописними шарами сусідить графічний скоропис ідеограм і написів². Шари просвічують один крізь один і в своїх взаємонакладаннях утворюють багаторівневий, перемінливий, перевертницький «ландшафт аркуша» — нескінченне незавершене нашарування. Можна говорити і про витворення вельми своєрідної естетики постмодерністського театру (Д. Мегиш, П. Пейвіс, Д. Крайзенс). У її основі — театралізація елементів театральності як знаків, деконструктивна жестикуляція. Постмодерністський театр театральний і пародіює самого себе («сцена на сцені»). Як образно висловився Даніель Мегиш, цей театр «коливається між двома полюсами: виразити і створити видимість, створити видимість вираженої видимості»³.

В основі поетики постмодерністського роману — також самопародія, розчленування особистості автора, деконструкція самої деконструкції. Скажімо, у романі Джоуна Дідіона «Білий альбом» оповідач не йме віри власній розповіді, а в романах Італо Кальвіно авторське Я в процесі роботи розчиняється і розчленовується на Я, яке пише, Я, яке вже написано, емпіричне Я, яке заглядає через плече тому Я, що пише і є моделлю написаного Я. Досить типовий постмодерністський роман американського письменника Філіпа Рота «Протижиття», де кожен розділ є досконалим новим оповіданням, не пов'язаним з попереднім і наступним текстами, а завершується «ідея протижиття» силою-силенною питань. Тема гри і самопародіювання письменницької праці заповнила сторінки романів Айріс Мердок, Джона Фаулза, Вільяма Голдінга. «Перегук» між різними видами мистецтв і «точки сходження» різних царин культури в постмодернізмі більш ніж очевидні. Якщо постмодерністський театр обіграє елементи театральності, то архітектура відкрито бавиться в свою архітектурність. Проекти М. Грейвза або Ч. Мура — це «архітектура в архітектурі», деструкція елементів архітектури як знаків.

Проект «Порта Сан-Паоло» в Римі італійського архітектора Константіно Дарді — своєрідна архітектурна паралель постмодерністського роману. Проектна пропозиція впорядкування території «Стіна Аврелія з пірамідою» — самопародія, гра в архітектурні форми минулого, де Особистість архітектора розчинена в безособовому просторі «великої історії».

Недаремно К. Дарді, не тільки архітектор, а й блискучий публіцист, дає своїм книжкам назви: «Просто, чудово, складно», «Свідома гра»⁴. Кожний архітектурний проект К. Дарді стає свідомою грою в просте, прекрасне і складне. Але, як і в романі «Протижиття» Ф. Рота, усіляка нова архітектурна тема в нього не пов'язана з поперед-

¹ Куккі, Чекобелі, Польке, Луперц, Пенк, Кіркебі, Гаруст, італійські анахроністи Де Стазіо, Перукі та ін.

² Кусков С. Палімпсест постмодернізму як «сохранение следов» традиції // Диалог культур. — М., 1994. — С.178—191.

³ Autrement. — 1986. — № 76. — Р. 14.

⁴ Dardi C. Semplice, lineare, complesso. — Roma, 1975.

4. **ЗНЕВІРА, АБО ЩО ТАКЕ «АРХІТЕКТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ»**

ньою, а завершується це нанизвання історичних форм безліччю архітектурних питань.

Чи існує постмодерністський кінематограф? Так, — твердять фахівці. Це кінематограф, який не розрізняє елітарне та масове. Це кінематограф, що має справу з «десятками і навіть сотнями стереотипів і цитат», де іронічно уживаються «Томас Манн, карна хроніка, музика Бетховена, зойки футбольних уболівальників, високе і низьке»¹, а найбільш витончені й парадоксальні думки, за словами Р.-В. Фасбіндера, можуть з'являтися «в жорстких межах заявлених і нікчемних сюжетів»².

Є щось спільне між естетично невибагливим постмодерністським кінематографом, що намагається «одомашнити» хаос розірваної людської свідомості; постмодерністською поезією, з її *словесним хитроплетивом*, «ентропією змісту», використанням як понадінтелекту-

Для нашого часу вельми характерно писати і розмірковувати про «постмодернізм узагалі». Однак предмет нашого зацікавлення значно вужчий. Не постмодернізм у цілому, а архітектурний постмодернізм, а ще точніше — естетика і поетика постмодерністської архітектури.

Для початку з запитанням «Що таке архітектурний постмодернізм?» звернімося до самої архітектури. «Esse, quam videre»: «бути, а не здаватися» — свідчить давня мудрість. Однак постмодерністська архітектура, вивертаючи навиворіт зміст цього вислову, має справу з видимістю і здаваністю речей. Вона не так існує, як намагається створити ілюзію свого існування. Прикладів тому — безліч.

Програмна споруда постмодернізму — водограй на П'яцца д'Італія в Новому Орлеані (США), один з найдіозніших творів Чарлза Мура, що набув великого розголосу. У 1977 році цей вкрай бутафорський еkleктичний витвір викликав справжню сенсацію в світі архітектури. Не випадково Ч. Дженкс обирає зображення П'яцца д'Італія для обкладинки першого видання своєї книжки «Мова архітектури постмодернізму». Цей твір Ч. Мура справді може правити за блискучий вступ до теми постмодерністської архітектури.

Потураючи сентиментально-ностальгійним настроям італійської громади міста, що зажадала мати власний куточок «італійського середовища» в американському виконанні, Ч. Мур створює претензійний колаж мотивів європейської архітектури.

Неонове підсвічування. Забарвленість у яскраво-рекламні кольори. Утрировані деталі. У всьому — відбиток надміру і пародійності. Архітектурна декорація, вивичу-

альної мови, так і вуличного жаргону; і, звичайно ж, постмодерністською архітектурою, наприклад приватних вілл Т.-Г. Сміта, в яких так демонстративно і глузливо виявлено проголошений Чарлзом Дженксом принцип «подвійного коду»: на архітектора-фахівця і «людину з вулиці».

Чи варто підкреслювати, що це спільне — принципова усеїдність постмодерністської свідомості, в якій Істина перевіряється парадоксом і абсурдом. Ідеї усеїдності та самоіронії, саморефлексії нескінченного сумніву, плюралізму стратегій і тактики мислення наскрізь пройняли товщі свідомості, ладно поставити знак рівняння між постмодернізмом і демократизмом сучасного західного способу життя. Це дозволяє говорити про «постмодерн» як одну з найбільш значущих парадигм західної культури останніх десятиріч.

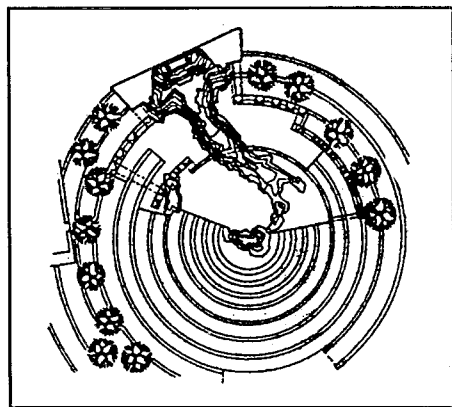
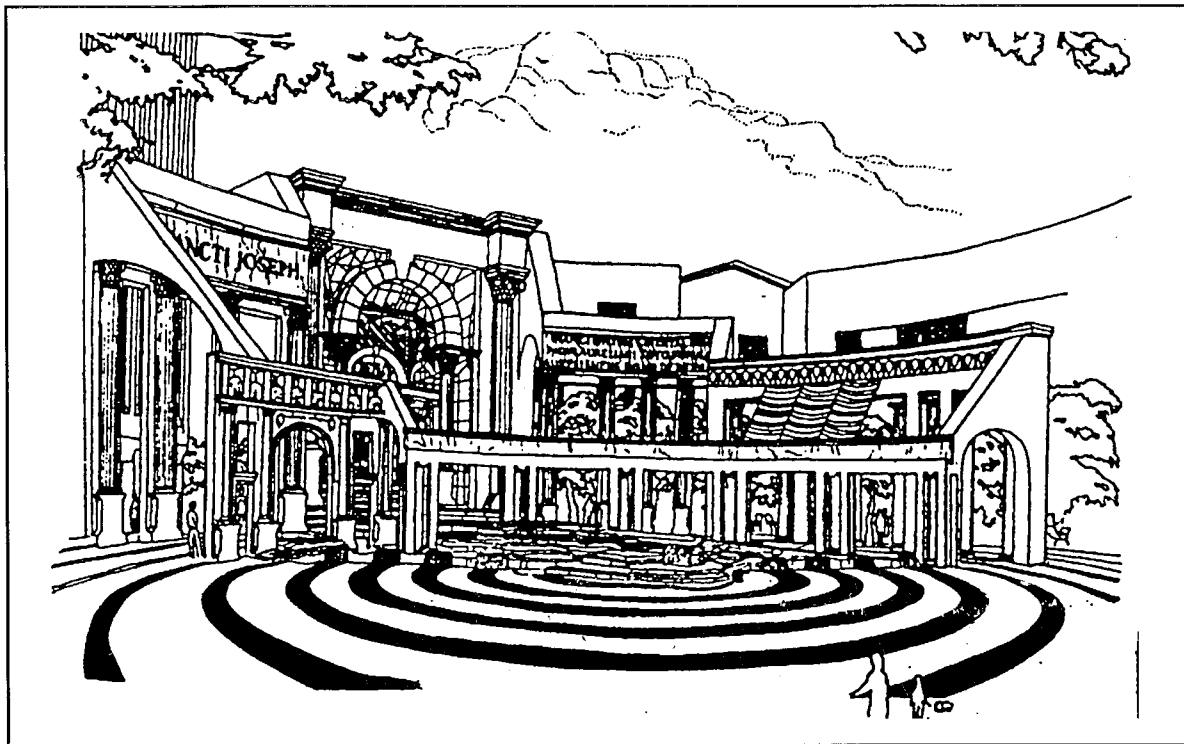
ючись на велетенському кам'яному подіумі у вигляді мапи Італії, набуває характеру іграшкового макета.

«Недостеменність», «несправжність» архітектури, присмак імітації й підробки тут далекі не приховуються. Неонові лампи послідовно йдуть за контурами фронтонів і карнизів: рекламна бутафорія, за якою — туга за втраченими цінностями. У повному розумінні слова чванькувата архітектура ніби виставляється зі своєю «робленістю» й фальшованістю.

Зумисна, бундючна, нешира архітектурна форма в постмодернізмі немов спеціально вивірена на законах того, що «здається», а не того, що «є». Естетика Ч. Мура легко бавиться у «здаваність», мимохіть ставлячи під сумнів самі підвалини архітектури. Що це? Бунт проти звичності? Підбурення підвалин давніх архітектурних традицій? Або всього лишень відвертий еkleктичний виклик, кинутий утопіям та ілюзіям доби модернізму? Мабуть, не було б помилкою вважати постмодернізм черговою фазою трансформації «модерністської ідеї» в архітектурі 20 сторіччя. Або, якщо йти за логікою думки й термінологією польського архітектурного критика Якоба Вуйека, спробою «вистрибнути» з модерністської утопії (табл. 7). Проте зауважмо, спробою не цілком вдалою. Бо заперечуючи основні модерністські утопії — «міф творця», «міф техніки», «міф сучасності», — постмодернізм виявився загалом нездатним вийти за межі того самого міфопоетичного мислення. І створив нову, не менш утопічну постмодерністську міфологію заперечення — «міф анонічного автора», «міф про повернення в лоно культури й мистецтва», «міф про повернення в історію».

¹ Митга А. В аспектах постмодернізму // Искусство кино. — 1989. — № 7. — С.65—78.

² Тимофеевский А. Тоска по Веронике Фосс // Искусство кино. — 1989. — № 6. — С.132.



Ч. Мур. П'яцца д'Італія в Новому Орлеані. США. 1977. Перспектива і план.

Гра в «здаваність»: велетенський макет архітектурної декорації з неоновим підсвічуванням. «Недостемненість», «несправжність» архітектури, присмак імітації анітрохи не приховуються.

У 1970—1980-ті роки стало трюїзмом критикувати «сучасний рух» в архітектурі. Жоден маніфест постмодернізму, жодна стаття або книжка про постмодерністську архітектуру не обходиться без згадок про піонерів архітектури 20 сторіччя. «Така гіркуватість протистояння». Така логіка після-, пост- і антимодерністського пафосу заперечення. Піддамося і ми цій спокусі, втім, не зловживаючи і пам'ятаючи про предмет нашого зацікавлення. Чи був «сучасний рух» в архітектурі єдиною «вірою», єдиною «релігією» архітекторів? Навряд чи. Уявлення про монолітну цілісність ідеології модернізму — не більш ніж дослідницький міф. Однак не можна не визнати, що чітка структурованість ідей «сучасного руху», відлитих в норми і розпорядження на зразок «5 принципів архітектури» Ле Корбюзьє, до часу утримувала в єдності архітектурну думку 20 сторіччя.

Теоретик архітектури В. Глазичев дотепно зауважив, боцім, «кальвініст» Ле Корбюзьє, «схоласт» Міс ван дер Рое, «стихийний пантеїст» Ф.-Л. Райт і «лібераліст» В. Гропіус відбивали різні «секти», «різні вітвари» якоїсь «єдиної віри» в архітектуру, в її перетворюючу і життєбудівну місію¹.

Криза «єдиної віри» виявилася архітектурним багатобожжям, а подеколи і просто безвір'ям. «Постмодернізм — доба фальшу. Ми живемо в добу спустошеності. Після смерті Бога порушене найсвятіше — сама Істина, принаймні вона релятивована, поставлена під сумнів», — читаємо в спеціальному випуску французького журналу «Autrement» (1986, № 76), присвяченому проблемам постмодернізму. З авторами цих слів важко не погодитися: духовне спустошення, що його приносить постмодернізм, очевидне.

Спроби знайти наповнювачі тієї пустки, яка залишилася після «смерті релігії», ідеалів і надій «сучасного руху» і створили постмодерністську архітектуру. На порозі третього тисячоліття духовний храм архітектури виявився сгустцезієм. Досить показовий з цього погляду проект культурного центру «Ігнаціо Силоне» в Авецано відомого італійського архітектора і теоретика архітектури постмодернізму Паоло Портогезі.

Враження незавершеності загального розв'язання «Ігнаціо Силоне», в якому сплітаються природні форми, образи Колізею, концентричні кільця і абстрактні геометричні побудови, випливає з загального задуму П. Портогезі. Автор згадує, що задумував проект культурного центру в Авецано у вигляді храму «релігії» нашого часу. Яким же побачив його П. Портогезі?

На жаль, храм «релігії» нашого часу не має нічого спільного ні зі спокійною і ясною гармонією Парфенону, ні з екстатичною вертикаллю готичного собору. Зі слів П. Портогезі, це — «храм руйнування, ніби розколотий землетрусом, храм, що тріснув, мов стиглий гранат, бо в цій «релігії» нема більше ні священиків, ні вірників; нема ні вітваря, ні келій»².

Отже, перед нами образ архітектури, що втратила ілюзії та розчарувалася в собі. Вона не має власного внутрішнього світла і освітлена лише зовнішніми, відбитими променями історії та культури. Либонь, саме в цю мить «покидання віри» й відбувається найважливіша «духовна підміна»³ справжніх ідеалів і цінностей культурними підробками й муляжами історичної пам'яті на штатт новоорлеанських лаштунків П'яцца д'Італія, з їхніми золоченими капітелями та металевими шийками колон.

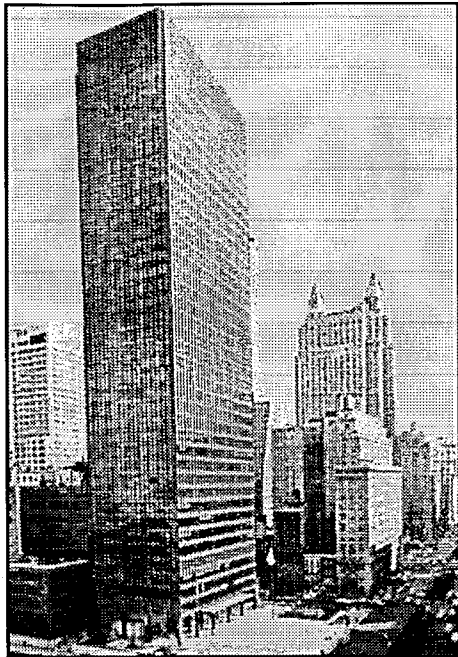
Постмодерністська «невіра» не може не вражати своїм

¹ Глазичев В. Постмодерн в аспекте соціології. Концепція нового еклектизму // Декоративное искусство. — 1982. — №1. — С.30.

² Convention and Tradition // Domus. — 1984. — № 652.

³ Блюменкранц М. Введение в философию подмены. — М., 1994. — С. 88.

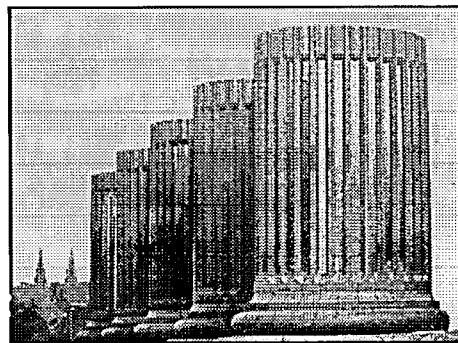
Утопізм. Спрямованість у майбутнє.



Л. Міс ван дер Роє, Ф. Джонсон. Контрська будівля Сігрем-білдінг у Нью-Йорку. США. 1958.

«Гркуватість протистояння»: «сучасність» і «пост-сучасність».

Розчарування. Запуреність в історію.



М. Нуньєс-Яновські. Комплекс психопедагогічного інституту у Вамі. Бельгія. 1984. Фрагмент зовнішньої стіни.

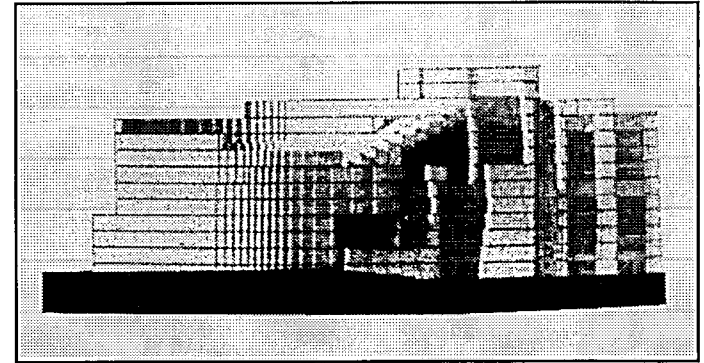
неприхованим цинізмом. Архітектура повинна виражати всі людські почуття, особливо гумор та іронію. — говорив Ч. Мур. Може, й так. Але в постмодерністській іронії, схоже, прихований холод тотального скепсису. Замість сакрального простору, символічного «вогнища» в центрі будинку Ч. Мура з'являється... кімната для гоління. У «горньому місці», в лазнях будинку з еркерами в Цюриху швейцарського архітектора Ю. Дахіндена виявляються схованими... димарі камінів. Проектуючи Храм у Нью-Гармоні, Ф. Джонсон понад усе стурбований проблемою вивіски: завеликі золочені елементи в дусі реклами Лас-Вегаса на вхідних воротах відволікають увагу від невеликого, скромно оформленого вівтаря.

Недарма теоретик і критик архітектури Манфредо Тафурі, автор широко відомих книжок «Архітектура та утопія» (1972), «Теорія та історія архітектури» (1976), «Сфера та лабіринт» (1979), побачив у плюралістичній архітектурі еkleктицизму лише «двозначність хибної свідомості», яка «веде до спроб етичної покути шляхом виставлення напоказ свого браку автентичності»¹. Зміна двох архітектурних епох. Одна з них породила «єдинорятівний» метод архітектурного формотворення: «форма йде за функцією» і засада проєктування «зсереди-назовні». Інша — принесла з собою повсюдний еkleктицизм; «форма йде за формою» — а разом з ним прийшли хибна свідомість, двозначність і брак автентичності. Скажімо, у пошуках відповіді на питання, що таке архітектурний постмодернізм, ми не можемо не зіткнутися з проблемою трансформації ідеалів та переоцінки цінностей в архітектурі.

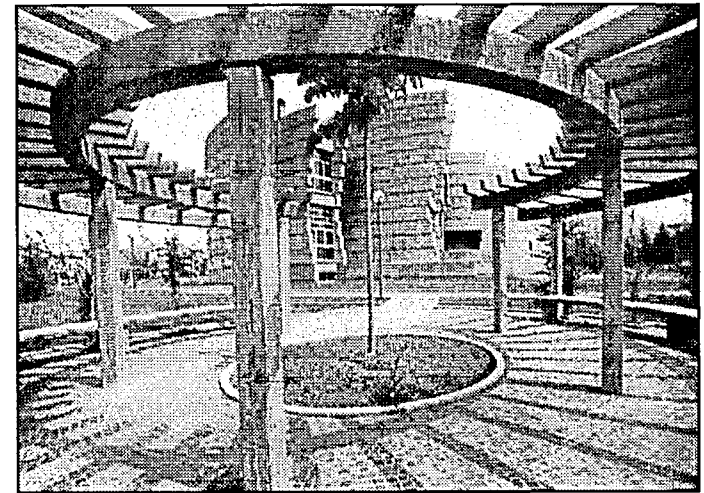
Приблизна дата цього «повороту» в свідомості — рубіж 1970-х років. Саме тоді ситуація в архітектурі почала сприйматися як «кризова». Завдяки «імпульсу 1968 року» — підйому ліворадикальних сил — було скасовано табу традицій модерністського мистецтва. Архітектори активно взяли до історико-теоретичної та публіцистичної діяльності. Провадилося чимало конкурсів, педагогічних експериментів. Архітектурний світ заповнили виставки різноманітних книжок з теорії та історії архітектури. Коли-небудь злам 1970-х років, мабуть, сприйматиметься так само цілісно, як тепер, наприклад, доба модерну або стиль 1920-х років.

Ці роки стали для архітектурної естетики другої половини 20 сторіччя своєрідною *призмою свідомості*. Єдиний промінь «сучасного руху», заломившись крізь призму

¹ Dunster D. Critique: Tafuri's Architecture and Utopia // Architectural Design. — 1977. — №3. — P. 212.



В. Джиліотті, П. Портоезі. Культурний центр «Ігнаціо Сілоне» в Авецано. Італія. 1985. Фасад і пергола.



Храм «релігії» нашого часу: храм руйнування. У цій «релігії» нема більше ні священиків, ні вірників; нема ні вівтаря, ні келій.

1970-х, поділився на безліч строкатих течій і напрямів кольорового спектра архітектури. Серед них — гай-тек, слік-тек, структуралізм, необароко, фрїстайл-класицизм, неорационалізм та чимало інших нео- і пост-архітектурних «ізмів». Чи є архітектурний постмодернізм однією з цих течій, чи це «пазва-парасоля», що покриває цілий спектр різних напрямів архітектури?

Цікаво буде відтворити зміст бесіди про постмодернізм серед студентів і викладачів однієї з архітектурних шкіл (січень, 1994). На питання «Що таке архітектурний постмодернізм?» було отримано кілька варіантів найнесподіваніших суперечливих відповідей.

Табл. 7

ЛОГІКА АРХІТЕКТУРНОЇ ІСТОРІЇ 20 СТОРІЧЧЯ

Якоб Вуйек. Вісім періодів розвитку модерністської ідеї. 1986*

МОДЕРНІСТСЬКА УТОПІЯ В АРХІТЕКТУРІ

	Міф творця	Утопії людського щастя	Міфи і утопії нової естетики	Міф техніки	Міф сучасності
● 1861—1905	Джерела модернізму, починаючи з естетичних утопій В. Морріса				
● 1905—1917	Поява перших авангардистських експериментів				
● 1917—1922	Кристалізація теоретичних підвалин «нової архітектури»				
● 1922—1933	Організаційна консолідація				
● 1933—1945	Міграція модернізму до нової півкулі				
● 1945—1956	Практична реалізація модерністських засад				
● 1956—1967	Перегляд провідної ролі функції				
● 1967—1980	Перегляд провідної ролі конструкції				

*Вуйек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. — М., 1990. — С.245—265.

Думка № 1. Архітектурного постмодернізму взагалі не існує. Це — ярлик. Гарне слівце, яке вигадали критики. Вони полюблиють вигадувати назви й схеми. А за ними нічогосінько нема. Просто — нормальний архітектурний процес.

Думка № 2. Архітектурний постмодернізм?.. Це Дженкс, Вентурі, Мур... ну і кілька дописів про архітектурну іронію. Власне, це вже нецікаво. Воно — у минулому. Сьогодні — зовсім інші ідеали. Точніше, брак ідеалів.

Думка № 3. Постмодерн в архітектурі — просто мода. Чванлива поза, набір гучних слів. Та й годі.

Думка № 4. Я гадаю, що постмодерн — це ми і наші проекти. І концептуалізм. І «гаманці». І взагалі все, що сьогодні відбувається в архітектурі.

Думка № 5. Шкода слів... Постмодерн, постпостмодерн, постпостпостмодерн — усе це марне. Єдина реальність — конкретна архітектура та конкретні архітектори. Решта не має значення.

Думка № 6. Архітектурний постмодернізм — це таке гнучке, зручне, містке визначення... Навіщо? Для всього того, що не вкладається у схему «сучасного руху». Спроба назвати одним словом безліч найрізноманітніших явищ.

Може здатися дивним, але ці думки радше доповнюють одна одну, ніж спростовують. Кожна частково відповідає дійсності: дійсності нашої свідомості, дійсності нашого досвіду, дійсності нашого розуміння і нерозуміння реальних фактів.

Та й справді, Роберт Вентурі одночасно — і факт історії, і факт нашої сучасної свідомості. А архітектурний постмодернізм — одночасно і «мода» (бо все в світі невічне, мине і постмодернізм), і клас цілком певних явищ «нормального архітектурного процесу», і «конкретна архітектура конкретних архітекторів», і спроба самоосмислення (те саме «слівце», гнучке і містке, яке «вигадали теоретики»).

Причина уявної суперечності думок — у втраті єдиної архітектурної «віри». У втраті ілюзій, ідеалів, надій. У втраті «цілісного бачення». Звідси беруть точаток багаторакурсність і загальна нез'ясовність значень архітектурного постмодернізму. І якщо нам сьогодні не до снаги самим відповісти на питання, що ж таке архітектурний постмодернізм, спробуймо звернутися по допомогу до теоретиків архітектури.

5. СПРОБИ ВИЗНАЧЕННЯ

Поширений погляд, буцім постмодерністська архітектура існує лише в теорії. А теорія, як відомо, — «вправно зведені риштування, та й годі, кризь які проступає... портрет теоретика» (А. Роб-Грійє). У такому випадку, скільки теоретиків архітектури постмодернізму, стільки й визначень.

■ Приміром, відомий американський архітектор Роберт Стерн, один з «першовідкривачів» постмодернізму, вважає, що постмодерністською можна вважати архітектуру, яка відповідає трьом засадам:

1 – **контекстуалізм**: окрема споруда як фрагмент більшого цілого;

2 – **алюзіонізм**: архітектура як історичне і культурне відлуння;

3 – **орнаменталізм**: стіна як середовище архітектурного значення (табл. 8).

Серед найхарактерніших рис постмодерністської архітектури Р. Стерн називає також різноманітність, множинність, можливість різночитань, нашарування просторових характеристик, накладення культурних і художньо-історичних посилань на фасадах і виконання засади «Більше означає більше» (на протигагу широковідомому афоризмові архітектора Міса ван дер Рое: «Менше означає більше»)¹.

Сформульовані 1977 року три засади Р. Стерна, — контекстуалізм — алюзіонізм — орнаменталізм, — і досі вважаються одним з класичних визначень постмодерністської архітектури. Одна з головних переваг цього визначення — афористичність, що частково споріднює його з вітрувіанською тріадою користі — міцності — краси. Коротка, влучна, містка за змістом тріада Р. Стерна охоплює найістотніші особливості архітектурного постмодернізму.

■ Для такого неперевершеного «апостола постмодерну», яким є Чарлз Дженкс, основний критерій постмодерністської архітектури — використання двох засад: «радикального еkleктизму» і «подвійного кодування».

Засада «радикального електризму» полягає в програмній плюралістичності постмодерністської архітектури, її здатності відповідати різним смаковим культурам, відгукуватися на розмаїті «субкультурні коди».

Засада «подвійного кодування» («Double code») полягає в подвійноорієнтованому розрахунку на сприйняття архітектурної форми: з одного боку, архітектором-професіоналом і, з іншого, «людиною з вулиці».

Основні риси архітектури постмодернізму (на відміну від «пізнього модернізму»), за Ч. Дженксом, такі:

- 1) історизм як основа постмодернізму;
- 2) безпосереднє відтворення минулого (ривалізм);

3) нове звернення до місцевих традицій (неовернакуляр);

4) адгокізм, тобто містобудівний підхід «до місця», контекстуалізм в архітектурі;

5) інтерес до архітектурної «метафізичної» метафори (під метафізикою автор розуміє тонкі духовні, внутрішні значення архітектурної форми);

6) специфічне постмодерністське (ігрове, театралізоване, часом загадкове) трактування архітектурного простору (табл. 9).

Порівняно зі стернівською тріадою (контекстуалізм — алюзіонізм — орнаменталізм) визначення Ч. Дженкса більш розгорнене, характеристики — точніші й докладніші. Ця дефініція належить перу блискучого теоретика архітектури і сьогодні є найбільш послідовною і опрацьованою спробою охопити різні сторони постмодерністської архітектури.

■ Американський архітектурний критик Пол Голдбергер визначає постмодернізм як «панування образу». «Образ визначає форму, а не навпаки», — вважає П. Голдбергер. Архітектура розуміється тут зонайбільше як символ або набір декорацій. Називаючи найзначнішими витоками постмодерністської архітектури Диснейленд, Лас-Вегас-стріп і Лос-Анджелеський комерційний бульвар, архітектурний критик доходить висновку, що головний момент постмодернізму — «затушовування відмінностей між архітектурою як формою і архітектурою як образом». Основні особливості архітектури постмодернізму, за П. Голдбергером, чітко виокремлюються в їхньому протиставленні засадам модернізму:

1) припустима складність постмодернізму на протигагу пуританському аскетизмові модерністів;

2) образ і символ, що ігноруються більшістю представників «сучасної архітектури», знов набувають ваги;

3) формальна непостійність постмодернізму;

4) необов'язковість вимоги новизни;

5) звернення до історії як до вирішального джерела форм і образів, що іноді відтворюються дослівно, але значно частіше вплетених у складний колаж (табл. 10).

Виокремлені ознаки постмодерністської архітектури — лише наслідки, доповнення й коментарі до її основоположної риси: «панування образу». Визначення П. Голдбергера не можна назвати докладним і вичерпним, однак воно «прозирає» в саму сутність світу постмодерністської архітектури.

Якщо так розбігаються погляди архітектурних критиків на визначення і ознаки постмодернізму, то, може, між ними є більше згоди в загальній оцінці постмодерністської ситуації? На жаль, і тут ми не знайдемо «нормативного», загально визнаного трактування.

¹ З афоризмом Міса ван дер Рое полемізують ще й інші архітектори-постмодерністи, наприклад Роберт Вентурі.

Табл. 8

«ТРИ ЗАСАДИ» АРХІТЕКТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Роберт Стерн. 1977*

ПОСТМОДЕРН
В АРХІТЕКТУРІ
КІНЦЯ 1970-Х РОКІВ.
ТРИ ПІДХОДИ:

ОБРАЗ-СИМВОЛ-ЗНАК

Основа специфічності
постмодернізму —
в символічній ролі
архітектурної форми.

Архітектура тут передусім —
особлива мова образів,
спосіб комунікації

• **контекстуалізм**

Споруда підкоряється
факторам, що виходять
з довкілля

• **алюзіонізм**

До композиції вводяться
історичні асоціації,
натяки, «відсилання»

• **орнаменталізм**

Архітектурі повернені елементи,
що мають значення поза
виконанням утилітарних функцій

*Stern R. At the Edge of Post-Modernism: Some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement // Architectural Design. — 1977—№4.—P.275—286.
Stern R.A. New Directions in American Architecture. — New York: George Braziller, 1977. — P.125—133.

Приміром, відомий теоретик сучасної італійської архітектури Манфредо Тафурі налаштований у своїх оцінках і прогнозах вельми скептично: «Постмодернізм — це чергова химера моди, короткочасне захоплення. Це явище приховує протест проти сучасної архітектури... Все це нині робиться для того, щоб створити фундамент чогось нового, дати йому поштовх, бо такою є ситуація. Це означає, що шок після того, як авангардисти запропонували відмовитися від минулого, ще не подоланий. Водночас є потреба в тому, щоб історія була матеріалізована всередині цієї так званої традиції нового¹.

Навпаки, Паоло Портогезі, один з його найпопулярніших апологетів, сповнений оптимістичних ноток у розумінні історичної місії постмодернізму в архітектурі:

«Ті, хто сподівався, ніби нова хвиля постмодернізму — це лишень минуша хвиля, змушені будуть визнати свою помилку, а ті, що гадали, начебто постмодернізм — це нью-йоркський коктейль, що складається з однієї частини Ейзенмана, однієї частини Джонсона, трішки Грейвза та кількох крапель Луїса Кана, — будуть глибоко розчаровані... Слово «постмодернізм» ще не до кінця виконало своє історичне завдання...»²

Кількох наведених цитат і визначень досить, аби погодитися: єдності думок з приводу того, що ж вважати архітектурним постмодернізмом, у професійному середовищі архітекторів нема, та, напевно, її й не може бути. Сьогодні — не час «однаководумності». Місце чітких позицій і формулювань займає досить складний простір пересічних і подеколи суперечливих поглядів. Предмет висвітлюється у все нових і нових ракурсах розуміння. Проте у визначеннях Р. Стерна, Ч. Дженкса, П. Голдбергера та інших критиків архітектури є й спільне. Це розуміння принципової відвертості постмодерністської архітектури, її потенційної «залученості» до діалогу з оточенням. Принаймні три наскрізні мотиви пронизують усі наведені висловлювання. Щонайменше у трьох основних точках фокусується розуміння постмодерністської архітектури. Умовно назвімо їх:

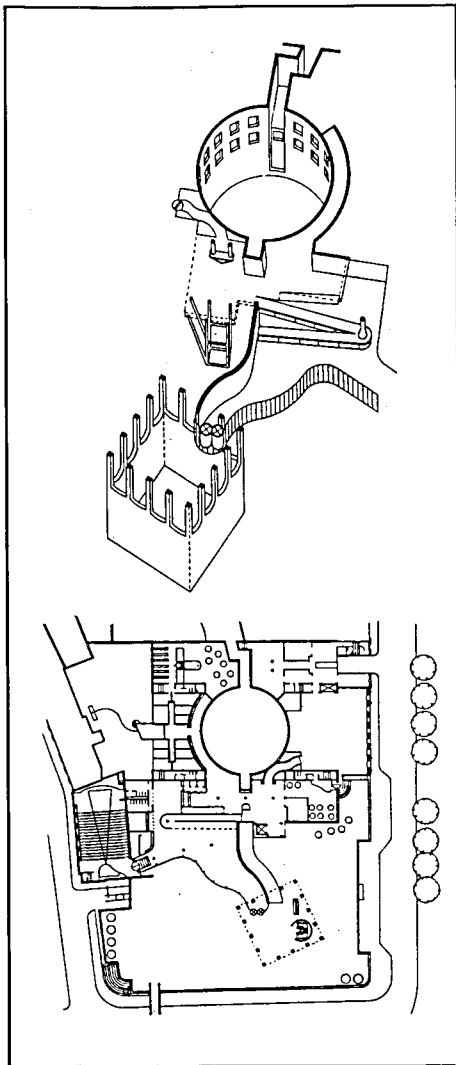
1 – просторова відкритість постмодерністської архітектури, її неодмінна пов'язаність з міським або природним контекстом, відвертість діалогу з довкіллям.

2 – часова відкритість постмодерністської архітектури, її зверненість в архітектурне минуле, залученість до діалогу з історією.

3 – смислова відкритість постмодерністської архітекту-

¹ Tafuri M. Architettura Italiana. 1944—1981 // Storia dell'arte Italiana. II Novecento. — Torino, 1982. — P.514.

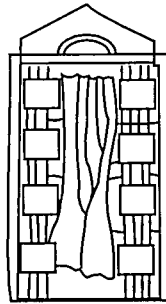
² Domus. — 1984. — № 652.



«Гра в архетипи»:

*Дж. Стерлінг.
Художній музей у
Дюссельдорфі.
Німеччина. 1975.
Аксометрія і
план.*

Табл. 9



Чарлз А. Дженкс

ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Чарлз Дженкс. Мова архітектури постмодернізму. 1978*

ЗАСАДА «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ»

архітектура враховує
смакові коди
як обивателя-
споживача, так і
естета-професіонала

ЗАСАДА «РАДИКАЛЬНОГО ЕКЛЕКТИЗМУ»

закономірний
результат еволюції
демократичної
культури, що має
свободу вибору

■ Історицизм	→	Історицизм — основа постмодернізму. Повернення архітектурі втраченого зв'язку з культурою й традицією
■ «Стрейт ривайвалізм»	→	Відвертий ретроспективізм, пряме відтворення архітектурних форм минулого
■ «Неовернакуляр»	→	Нове звернення до місцевих традицій і особливостей архітектури
■ Адгок, урбаністичний підхід	→	«Ad hoc» (лат.) — буквально: «до місця». Адгокізм — увага до конкретних умов місця, контекстуалізм
■ Метафізична метафора	→	Інтерес до архітектурної метафори і, загалом, до виразливої мови архітектури та сфери її значень
■ Постмодерністський простір	→	Специфічне (театралізоване, ігрове, часом загадкове) розв'язання архітектурного простору

*Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture — London, Academy Editions. — 1978. — P.126.

Табл. 10

ВСТУП ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Пол Голдбергер. 1977*

Прагнення до того,
щоб образ визначав
форму, а не навпаки

Затушовування
відмінностей між
архітектурою як формою
та архітектурою
як образом

ПОСТМОДЕРНІЗМ —
ПАНУВАННЯ
ОБРАЗУ

Припустима складність на противагу
пуританському аскетизмові

Особливий пієтет стосовно
образу й символу

Формальна непостійність

Необов'язковість вимоги новизни

Історія як вирішальне джерело
форм і образів

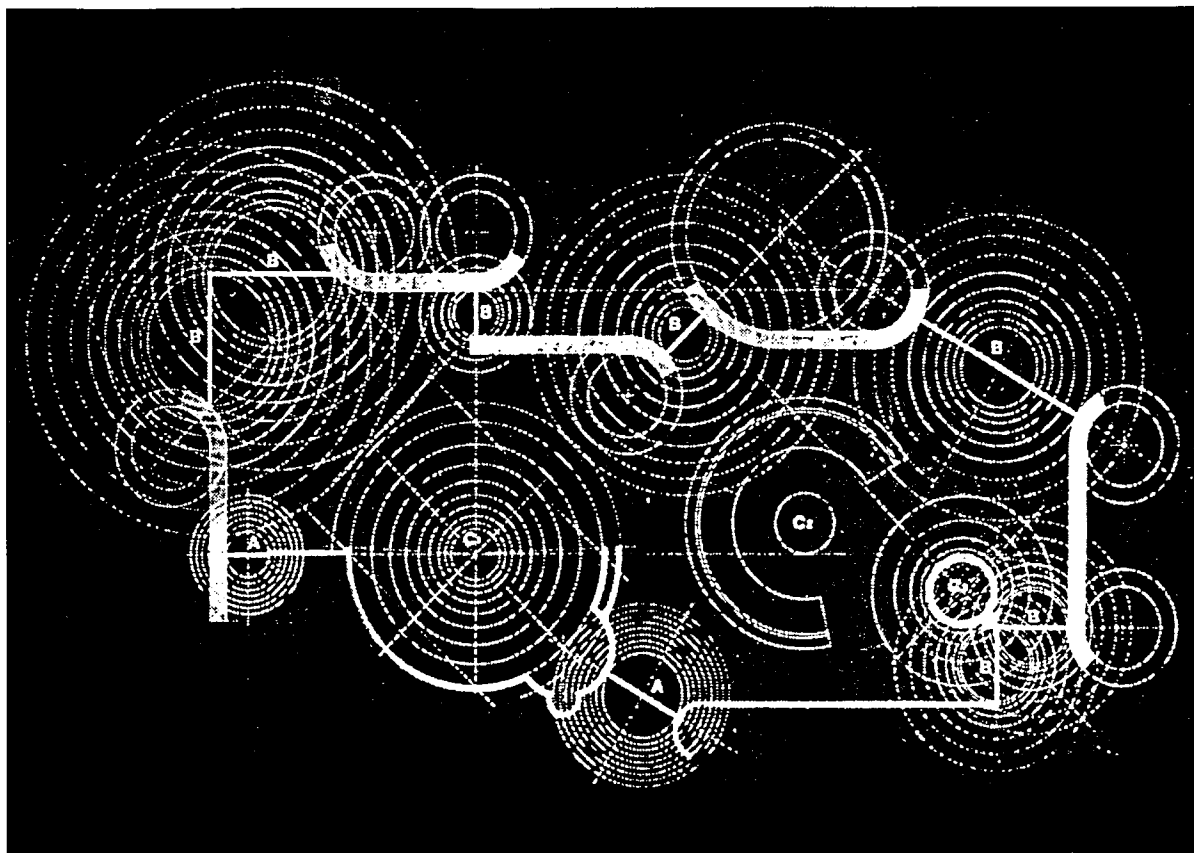
*Goldberger P. Post-Modernism: an Introduction // Architectural Design. — 1977. — №4. — P.256—260.

ри, її програмова зверненість до сфери змісту й значення, семантична і образна насиченість, активна залученість до культурного діалогу.

Просторова відкритість постмодерністської архітектури відбилась у концепціях «контекстуалізму» та «енвайронменталізму», «екологічного руху» і «середовищного підходу». У чому їхній зміст? Не протистояти оточенню, а розчинятися в ньому. Не руйнувати контекст. Не нищити ветху забудову, щоб спорудити натомість «осяйні міста» майбутнього, а органічно ввести нові будови в історично сформоване середовище, — такі лейтмотиви нових архітектурних настроїв. На противагу модерністським засадам широкомасштабного вторгнення в габітат постмодерністська архітектура віддає перевагу обережним, дбайливим прийомам роботи в контексті. У 1970-ті роки постав рух захисту історичних міст від сучасних індустріальних методів: «антиіндустріальний опір» і хвиля «контрпроектів» Брюссельської школи. Жорсткі принципи містобудівного планування «Атенської хартії» багато в чому пом'якшені новою хартією Мачу-Пікчу і закріплені Брюссельською та Палермською деклараціями 1978 року. Цей комплекс ідей в архітектурі дістає умовну назву нової «урбаніки», або «постурбанізму».

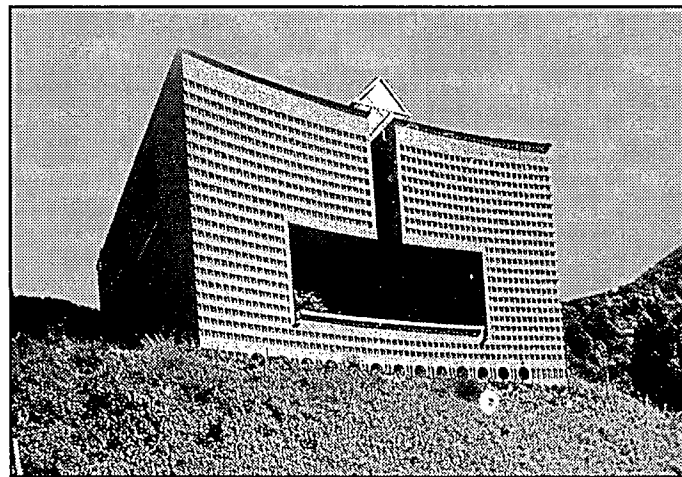
Часова відкритість постмодерністської архітектури знайшла відображення у свободі запозичень і широкому зверненні до архітектурної спадщини різних епох і традицій, еклектичному блуканні лабіринтами архітектурного минулого і появі нових творів у стилі «нео-все-що-завгодно». Звичайно, і «сучасна архітектура» була «відкритою» в часі, але вектор її прямувань — майбутнє. Постмодерністська архітектура обрала іншу форму «втечі від часу»: розвернувшись на 180°, вона скерувала погляд у минуле. Якщо «сучасну архітектуру» нерідко називають футуристичною, то постмодерністську варто іменувати пасеїстичною; архітектурний пасеїзм передбачає схиляння перед історією, ностальгійне милування пам'ятками минулого і певну «спогадливість» — поринання в історичні спогади.

Смислова відвертість постмодерністської архітектури означає передусім спробу виходу з вузькофахового «цехового» світу в позаархітектурний світ. Світ мистецтва і літератури. Світ економіки й політики. Світ інтересів і цінностей замовника. Колись В. Гропіус говорив: «в, що до клієнта треба ставитися як до дитини. У постмодерністські часи ставлення до клієнта принципово змінюється. Професіонал більш не прагне виховувати смак споживача і повчати його. Навпаки, щосили намагаючись покинути вежу зі слонов'ячої кістки, архітектор іде

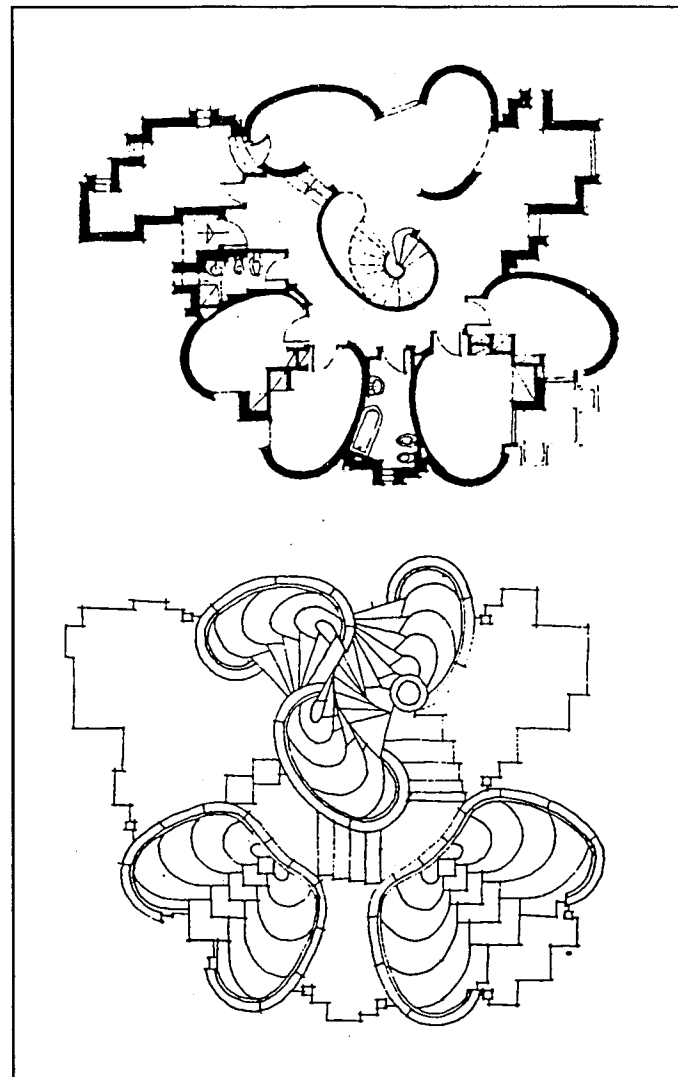


*«Простір як геометрична матриця».
П. Портогезі,
В. Джиліотті.
План будинку
Папаніче в Римі. Італія.*

Не стіни і об'єми, а «поля» та їхні межі — «лінії» — в основі творення простору.

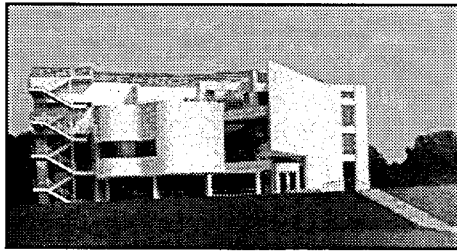


*«Нова абстракція»: М. Бота. Будинок Морбіо в Сунеріоре.
Швейцарія. 1981.*

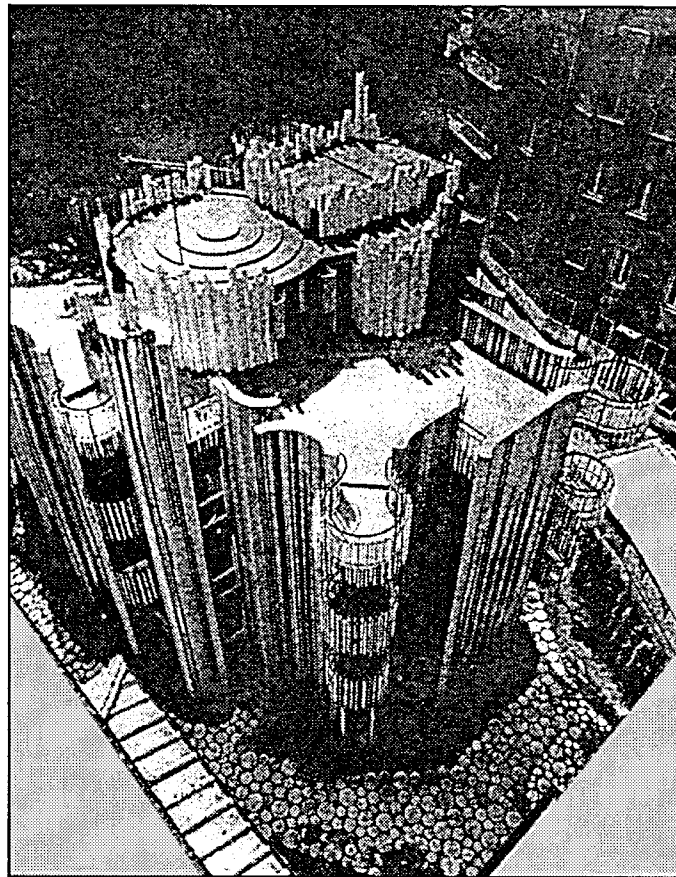


*«Барочність»: П. Портогезі, В. Джиліотті. Будинок Бевілаква
поблизу Гаєта. Італія. 1982.
Плани покрівлі й першого поверху.*

назустріч своєму замовникові, вивчає його переваги, прислухається до його думок і суджень, підкоряється його запитам і потурає його примхам. В архітектурі посилюються тенденції, які дістануть умовні назви «partiципация» та «рух до споживача». Партиципационізм, або дослівно: «співучасть», передбачає неодмінну участь споживача у розробці проектного розв'язання. У 1970-ті роки в архітектурному світі виникло кілька специфічних



*Р. Мейер.
Центр інформації
«Атенеум» у
Нью-Гармоні, США.*



*П. Портогезі, В. Джиліотті. Будинок Папаніче в Римі.
Італія. Загальний вигляд*

Що може бути спільного між «білою архітектурою» Р. Мейера і криволінійною поетикою різнобарвних смуг П. Портогезі? Підкреслений геометризм — і барочність. Естетика ясних кутів — і плинні маси, наскрізь пронизані «енергетичними» полями.

форм партиципційного проектування (так зване захисне, арбітражне і альтернативне планування), а властиву сучасним архітекторам-модерністам упевненість у своїй високій перетворювальній, творчій життєбудівній місії заступили скромні ідеї «сервілізму», тобто «служіння» майбутньому споживачеві, замовнику, культурі і водночас суспільству.

Таким чином, архітектура постмодернізму в своїх основних орієнтаціях — містобудівний контекстуалізм, традиціоналізм, партиципация — становить собою різновид ідеології архітектурного конформізму. Постмодернізм — архітектура угоди і примирення. Вона, як звичайно, не

прагне панувати, стверджувати свою могуть. Вона радше віддає перевагу покорі, а не бажанню підпорядковувати. Зв'язувати, а не розривати. Бути непомітною, залишатися в затінку, а не виставлятися напоказ.

Бо постмодерністська архітектура не самоцінна, не самодостатня, і розглядається лише як частина, фрагмент певного охопного цілого: просторового, часового, смислового. Умовно виокремивши й закріпивши три вузлові точки розуміння відвертості постмодерністської архітектури, утримаймося від подальших пошуків якихось всеосяжних, «остаточних» її визначень. Та й чи потрібні вони?

За свідченням відомого американського дослідника культури А. Моля, до 1973 року нараховувалося понад 250 визначень культури¹. За останні двадцять п'ять років до них додалося не менше сотні нових. Але навряд чи здатна їх дедалі зростаюча кількість наблизити нас до розуміння сутності людської культури.

Так само і з поняттям архітектурного постмодернізму. Штучно зростаюча кількість визначень аж ніяк не розв'язує проблему розуміння. Описаних дослідниками критеріїв і прикметних рис, засад і особливостей постмодернізму виявилось так багато, що під це поняття можна було б підвести, при бажанні, практично будь-який сучасний витвір архітектури.

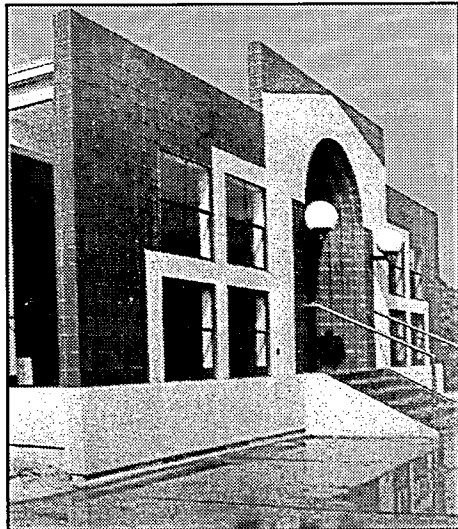
Здавалося б, що об'єднує такі несхожі архітектурні явища, як еkleктизм Філіпа Джонсона й раціоналізм Альдо Россі? Може, тому про Пітера Ейзенмана у його пізній, деконструктивістський період творчості пішов поголос як про запеклого антипостмодерніста, бо й справді не можуть підпасти під загальне визначення «постмодерн» і абстрактні геометричні асамбляжі архітекторів «Нью-Йоркської п'ятірки», і гігантські, на чотири поверхи «замкові камені» Майкла Грейвза, і скляні двері Роберта Вентурі, розташовані на висоті 3 фути від землі, і суворий, чемний неокласицизм віллі Тоніні в Торрічелле Бруно Райхліна?

Що спільного між «білою архітектурою» американських споруд Річарда Мейера і криволінійною поетикою різнобарвних смуг будинку Папаніче в Римі Паоло Портогезі? У першого — естетика ясних кутів і перетинів. У другого — м'яко-хвилясті плинні маси, утворені силовими згустками і розрідженнями простору, наскрізь пронизаного «енергетичними» полями.

Підкреслений геометризм і барочність. Форма і неоформленість. Зовнішня несхожість архітектурної поетики цих проектів відбиває одвічну «суперечку» архітектурних універсалій: маса і простір, межі й поля.

П. Портогезі, який колись докладно вивчав стиль бароко і ар-нуво й блискуче проаналізував доробок Б. Вітtone,

¹ Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973. — С.35.



«Широкердий класицизм»: ТАФТ.
Муниципальный будинок. Г'юстон, США.
1979. Фрагмент фасаду.

6. МЕЖИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Ф. Бороміні, В. Орта, запровадив у сучасній архітектурі поняття «поля».

«Поле» у П. Портогезі — відношення між об'єктами, що аж ніяк не порожні. Це — простір, пронизаний мережею взаємозв'язків і векторів сприйняття.

Візуальні поля навколо кожного архітектурного центру частково споріднені з магнітними полями. Їх також можна порівняти з гідродинамічними полями — концентричними колами на воді.

В основі творення архітектурного простору — не стіни і об'єми, а «поля» та «лінії», що з'єднують точки однакових умов поля. Архітектор Паоло Портогезі розрізняє три основні типи ліній: «лінія напруження», «лінія простору» і «лінія-луна»¹.

Енергетичні візуальні «поля», що надають особливий «барочності» проектам П. Портогезі, «широкердий неокласицизм» А. Грінберга й групи ТАФТ, «нова абстракція» абстрактних форм О.-М. Унгерса і М. Бота, вправління в архітектурному синтаксисі груп «Морфозис» і «Архітектоніка», вишукана «гра в архетипи» Р. Бофілла

Як відомо, визначити поняття буквально означає: окреслити його, тобто встановити межі його розуміння. На нашу думку, найістотнішими межами розуміння архітектурного постмодернізму можна вважати такі: **Хронологічні рамки** періоду постмодернізму в архітектурі умовно охоплюють 1970—1980-ті роки. Це пов'язано не так з проблемами зміни стильових і формотворчих засад архітектури, як з принциповими змінами в архітектурній думці, викликаними радикальною переоцінкою цінностей в архітектурній свідомості.

Чи можна вважати, що в час «вмирання» старого стилю в архітектурі «народжується» новий? Навряд чи. Адже смерть батька не обов'язково збігається з появою на світ дитини. Так і дати «початків» і «кінців» архітектурної доби можуть бути позначені лише приблизно.

З періодизацією постмодернізму справа інакша. З легкої руки теоретиків сьогодні умовно вважають, що вибух кварталу Прют-Айгоу 1972 року означав для західної архітектури одночасно як кінець модернізму, так і початок постмодернізму. Ось як описує що «епохальну» подію Ч. Дженкс:

«Нова архітектура» померла в Сент-Луїсі, Міссурі, 15 червня 1972 року о 3.32 після полудня (або близько того), коли квартал Прют-Айгоу, що мав погану славу, а точніше, декілька його будинків, було висаджено динамітом. Це був *coup de grâce*⁴.

і Дж. Стерлінга, м'які форми С. Тайгермана та іронічні лаштунки Ч. Мура, — ось що зв'язує їх в єдине семантичне ціле під назвою постмодернізм.

Залишається хіба що здивовано знизати плечима й погодитися з теоретиками: «У постмодернізмі ніякої стилістичної доктрини нема; це радше умонастрій, ніж школа; і концепцій в ньому не одна, а відразу багато, причому всі суперечать одна одній»². Або в ще більш категоричній і афористичній формі: «Постмодернізм — це великий мішок з різноманітними речами»³. Саме так схарактеризував постмодерністську архітектуру в одній зі своїх статей Ч. Дженкс.

Назва цієї статті вельми симптоматична: «Плюралізм гарний в усьому». Проте чи в усьому гарний плюралізм — питання складне. Так або інакше, не можна не визнати плюралістичності поглядів (точніше, мабуть, сказати «багатопоглядність»), що склалися на західну постмодерністську архітектуру. Через безліч її трактувань і концепцій дедалі складніше визначити її контури, визначити її межі.

Прют-Айгоу був споруджений згідно з найпрогресивнішими ідеалами СІАМ (Міжнародні Конгреси Сучасних Архітекторів)... Квартал складався з елегантних 14-поверхових блоків з раціональними «підвішеними вулицями» (які були безпечні щодо руху автомашин, але, як з'ясувалося, небезпечні щодо злочинності), сповненими «сонця, простору і зелені» — того, що Ле Корбюзьє називав «трьома основними радощами урбанізму»...

Звичайно, руїни треба зберегти, на них слід повісити охоронну дошку, щоб залишити живою пам'ять про що невдачу містобудування й архітектури»⁵.

Зрозуміло, дата смерті модернізму, вирахована Ч. Дженксом з точністю до хвилини, — лишень метафора: модернізм в архітектурі не помер і досі продовжує своє «посмертне» існування. У душі ідей «сучасного руху» продовжує будувати фірми-гіганти СОМ і ХОК.

Модерністській естетиці все ще вдається зберегти свої права на значну частку в комерційному валі архітектурної продукції, а також у сферах «тотального дизайну» та індустріального домобудівництва. Попри те, що в 1970—1980-х роках основні акценти в архітектурі змінилися на користь ідей і концепцій постмодернізму, початок 1990-х років став ніби «ренесансом» ідей модернізму.

Дати життя архітектурного постмодернізму не треба розуміти буквально. Чимало генетично пов'язаних процесів в архітектурі може відбуватися синхронно. З іншого бо-

¹ Лордкипанидзе Р. Архитектура Италии. 1970—1980. — Тбілісі, 1988. — С.42—46.

² Глазычев В. Постмодерн в аспекте социологии... — С.30.

³ Jencks Ch. Pluralism is good for everything // L'architecture. — 1982. — № 2. — P.20.

⁴ *coup de grâce* — удар милосердя (фр.).

⁵ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — С.14.

Постмодернізм в Європі виростає з багатовікової європейської міської культури, нею живиться і в кращих своїх виявах продовжує її традиції.

ку, в культурі завжди наявна складна діалектика гри у випередження і запізнення. «Пробним каменем» постмодернізму називають загадкову архітектуру початку 20 сторіччя Антоніо Гауді. Вишукані, аж ніяк не модерністського стибу інтер'єри Х. Холляйна, такі як магазин свічок «Ретті» й салон «КМ» у Відні, з'являються ще в 1964—1967 роках. Однак винятки лише підтверджують правило. Розквіт архітектурного постмодернізму припав на два десятиріччя: 1970-ті й 1980-ті роки минули під знаком «постмодерну». До кінця 1980-х — початку 1990-х років постмодернізм як архітектурна течія, фактично згасає, зазнавши критичної переоцінки і поступившись місцем новим архітектурним напрямкам.

Територіальні (географічні) межі постмодернізму досить широкі. Сьогодні можна говорити про формування різних версій архітектурного постмодернізму — американського (гротескно-іронічного), європейського (ретроспективного і стриманого), японського (наївно-філософського). Як особливе архітектурне явище треба виділити феномен вітчизняного постмодернізму¹.

Загальне і особливе в різних просторових ареалах постмодернізму — тема окремої розмови. Як твердять дослідники цього питання, наприклад, американські та європейські постмодерністи завжди «різнилися і досі різняться своїм ставленням до урбанізму, партиципації, орнаменту і образу: американці акцентують останні два аспекти, а європейці — перші два»².

Дійсно, постмодернізм в Європі виростає з багатовікової європейської міської культури, нею живиться і в кращих своїх виявах продовжує її традиції. Постмодернізм американський не має і не може мати такого коріння; його джерела — в іншій культурі, що протягом 2 — 3 сторіч асимілювала європейські цінності через наслідування, імітацію, кіч³.

Різне ставлення — різні проекти. У європейському постмодернізмі значно менше іронії, гротеску, майже повністю відсутні комерційна символіка та еклектичний кіч. У своєму ставленні до спадщини європейці значно серйозніші. Разючим контрастом як американського, так і європейського постмодернізму є творчість японських архітекторів А. Ісодзакі, Я. Кійїми, К. Курокави, М. Модзуни, К. Ямашита. Метафорична мова японського постмодернізму — явище унікальне: воно виникає в несподіваних рафінованих сплавах традиції й новації, в складному сплетінні східного та західного коріння.

Наявність різних регіональних і національних варіацій свідчить про те, що постмодернізм — далеко не «місцеве», локальне явище в архітектурі. Завдяки потужним інтеграційним процесам і наскрізній інформаційній про-

никності західної культури постмодерністська ідеологія охопила архітектуру різних країн і континентів з тією ж стрімкістю, з якою колись по всьому світу ширився «інтернаціональний стиль». «Світові» масштаби, введені в просторовий вимір архітектурного постмодернізму, залишають його територіальні рамки прозорими і відкритими. **Смислові межі** архітектурного постмодернізму рухомі й нестійкі. Навіть у найпершому наближенні окреслення його смислового поля контурами «демократичних» засад формотворення, що протиставили себе жорстким моністичним системам архітектурного мислення 1920 — 1960-х років, залишає смислові рамки недоз'ясованими. Такі ключові поняття постмодернізму, як відмова від «одномірних» принципів архітектурного формотворення, плюралізм, множинність, полістилізм, естетична усеїдність тощо, роблять семантичне поле архітектурного постмодернізму строкатим, неоднорідним, неоднозначним, у чому ми вже не раз мали нагоду пересвідчитися. Відомо: нема рації заздалегідь описувати предмет, бо лише весь його виклад породжує знання про нього⁴. Так і в нашому випадку. Тільки вичерпне й всебічне окреслення меж архітектури постмодернізму може дати її докладний опис.

Колись філософи, побоюючись, що «межі всіх наук зліплюються в одну», вимагали суворо розрізнити їх за предметом або джерелом пізнання⁵. Однак з проблемою «знання про архітектуру» справа інакша. Архітектурознавство, змушено постійно переступати власні межі, не є, власне, наукою. Поєднуючи мистецтвознавчі, культурологічні та інші методи гуманітарного дослідження, знання про архітектуру часто оперує не поняттями, а образами, і тому його смислові рамки ніби вислизують.

Поезія — це перш за все, мабуть,
Відсутність визначених меж⁶.

Отож, як і в випадку з поезією, у розмові про архітектуру постмодернізму ми маємо справу з «відсутністю визначених меж». Щоб не загрузнути в невизначеності і розмитості смислових меж, умовно розмежуймо два рівні пізнання архітектурного постмодернізму:

1. Постмодернізм у вузькому трактуванні — зовнішнє коло архітектурних явищ, що лежать ніби на поверхні архітектурного процесу 1970—1980-х років. Ці явища можна атрибутовувати й класифікувати, датувати й називати, — хай то будуть конкретні архітектурні проекти і споруди, виставки і конкурси, архітектурні книжки чи статті.
2. Постмодернізм у широкому трактуванні — це той внутрішній зміст архітектурних явищ, який далеко не

¹ Доречність вживання термінів модернізм і постмодернізм стосовно вітчизняної архітектури досі ще під знаком запитання. Див., наприклад: Глазычев В. Постмодерн в аспекте социологии. — С.30—34; Рябушин А. Творческие поиски и тенденции 70—80-х годов // Архитектура СССР. — 1985. — № 5. — С.36; Тумаркин М. Генезис архитектуры постмодернизма в СССР // Архитектура и строительство Москвы. — 1988. — №11. — С.20—23.

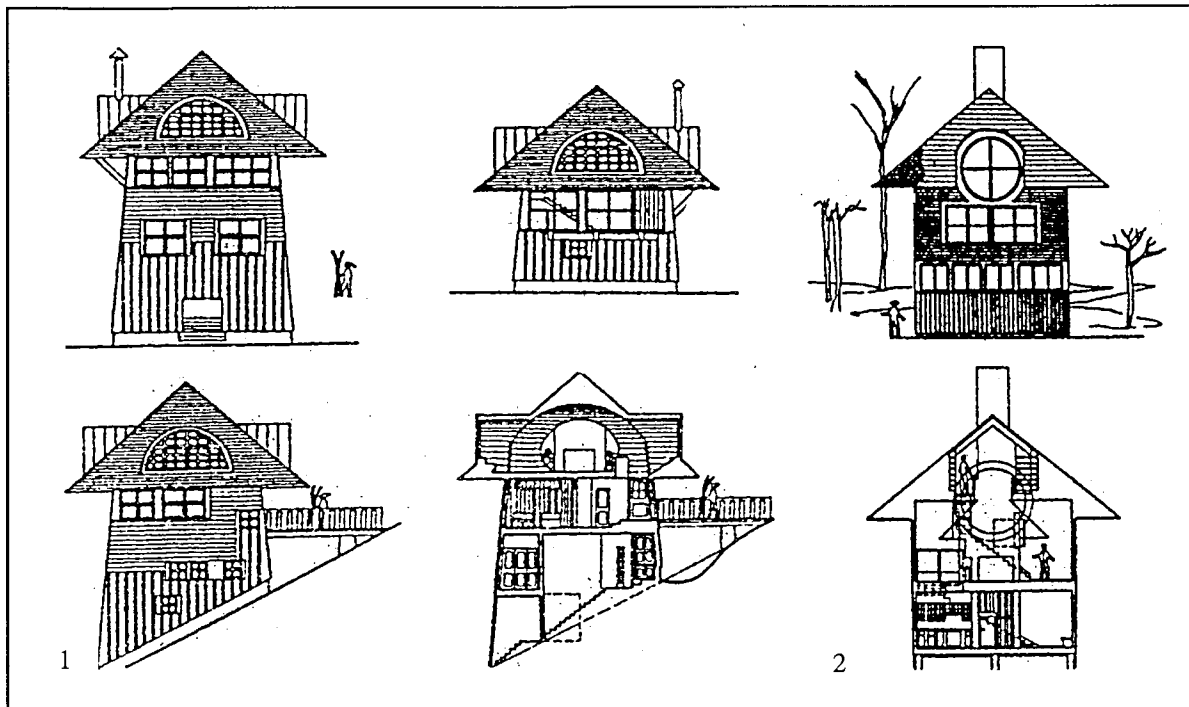
² Jencks Ch., Chaitkin W. Architecture Today. — London, Academy Editions, 1983. — P. 111.

³ Тумаркин М. Генезис архитектуры постмодернизма в СССР... — С.21.

⁴ Гегель писав: логіка «не може заздалегідь сказати, що в неї означає, — лише увесь її виклад породжує знання про неї», — у вид.: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — М., 1970. — Т.1. — С.95.

⁵ Кант И. Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки. — М., 1993. — С.21.

⁶ Бродский И. Конец прекрасной эпохи. — Ардис, Анн Арбор, 1990. — С.90.



«Вентурі і Раух». Проекти приватних будинків:

1 – Такер-гауз. Катонах, США. Фасад і перетин.

2 – Брайт-Джонсон-гауз у Вейлі. США. Фасад і перетин.

Який «першозміст» стоїть за естетикою вентурианських фронтов? Апологія «складності і протиріч», ідея «буденної та потворної» архітектури й «декорованого сараю», концепція «хаосу як архітектури» і засада «охопного підходу» — ключ до розуміння поетики Р. Вентурі.

завжди піддається аналізу й описові. За строкатістю і калейдоскопічністю, либонь, потрібно шукати ті приховані камені-фундаменти, які лежать в основі професії, ті внутрішні стовбури, на яких цвіте крона видимих архітектурних явищ та імен: Джеймс Стерлінг, Майкл Грейвз, Монта Модзуна. Адже крона архітектурного дерева другої половини 20 сторіччя не може не вразити великою кількістю видатних імен і блискучих концепцій (табл. 11).

Цебто питання не тільки в тому, що являє собою Такер-гауз Роберта Вентурі, але і в тому, який «першозміст» стоїть за естетикою вентурианських фронтов. Отож, з сучасного зовнішнього боку наше знання могло б цілком обмежитися умінням вирізати серед тисяч інших ці потворно деформовані за масштабом, водночас сентиментальні й буденні, іграшкові і показово символічні, неадаптивні й грубуваті фронтови, утворені найпростішими геометричними фігурами — трикутником, колом, циркульною аркою. Саме такими увійшли вони до історії архітектури як класичний приклад архітектурної іронії. Однак нам ніколи не зрозуміти суті архітектурної поетики великого провісника, майстра і духовного «речника» постмодернізму в архітектурі Роберта Вентурі, не доходячи змісту його творчої концепції (табл. 12).

Ось кілька ідей, які лежать в основі архітектурної творчості Р. Вентурі:

- «Складність і протиріччя в архітектурі». Так називалася книга Р. Вентурі, що вийшла 1966 року. Апологія безладної життєвості, непослідовності й двозначності зробила тоді справжню революцію в архітектурній думці своїм вивертанням навиворіт модерністських етико-естетичних ідеалів;
- ідея потворної й буденної архітектури. Внаслідок пошуків нової образності в архітектурі у Р. Вентурі з'являється концепція будівлі «декорованого сараю», безликого будівельного укриття, придатного для подальшого обживання його споживачем;
- концепція «хаосу як архітектури». Найвиразніше цю ідею сформулював Р. Вентурі у книжках «Уроки Лас-Вегаса» і «Уроки Левіттауна», де чітко проведено думку, що архітектору слід вчитися у середовища, яке складається природно — витворюється власниками, а не професіоналами.

Як підсумок багаторічних роздумів і теоретизувань, що сфокусували розуміння нової ролі архітектора та архітектури в суспільстві, Р. Вентурі формулює засаду «охопного підходу».

Ідеї «складності й протиріч», «декорованого сараю», архітектурного «хаотизму» і «охопного підходу» — це той архітектурний першозміст, що дає ключ до розуміння особливостей образної мови і вибору мистецьких прийомів архітектора.

Глибинні значення архітектурної творчості, про котрі йдеться, можуть і не усвідомлюватися самими архітекторами. Є низка норм і стереотипів, апріорних переконань, якими ми керуємося несвідомо, не замислюючись, бо просто народилися «тут і тепер», а «тут і тепер» «так ведеться». Неререфлектовані, або, як кажуть учені, усталені на рівні «звичок свідомості», — вони моделюють наші думки та вчинки.

«Вдивися у явище — і побачиш, що воно є лущинням іншого, що лежить глибше... Оце ж і складає його «є» стосовно того, що здається», — писав П. О. Флоренський! Якщо на поверхні океану архітектури останніх років то брижі, то котяться безперервні хвилі, то часом навіть шторми і шквали, то де ж відшукати спокій та незмінну ясність тлумачень, якщо не в підводній глибині? Горизонтальне ковзання над поверхнею відкриє нам панораму архітектурних пошуків. Вертикальне занурення в глибину відкриє їхню сутність.

Напевно, тільки так у незлагодженому хорі безлічі архітектурних напрямів можливо відшукати їхню «єдину і неподільну» смислову цілісність. І тому шлях наших

¹ Флоренський П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. — М., 1992. — С.155.

Постмодерністська ідеологія охопила архітектуру різних країн і континентів з тією ж стрімкістю, з якою колись по всьому світу ширився «інтернаціональний стиль».

Табл. 12

ПОСТМОДЕРНІЗМ – ЕСТЕТИКА КОНФОРМІЗМУ

Роберт Вентурі. Грані «включного підходу» в архітектурі*



Роберт Вентурі



*Venturi R. Complexity and Contradictions in Architecture. — New York: Museum of Modern Art, 1966. — 135 p.
 Venturi R. Scott-Brown D. Ugly & Ordinary Architecture or the Decorated Shed // Architectural Forum. — 1971. — №4—5. P. 48—53.
 64—67; Venturi R. Learning from Las Vegas. — Cambridge (Mass.): MIT press, 1972. — 188 p.

Час постмодернізму застигає на «земній» поверхні архітектурної історії несподіваними візерунками і плетивом.

міркувань — від зовнішніх виявів до внутрішнього змісту. Від строкатого калейдоскопу — до єдності. Від поверхні архітектурного світу — до його глибини.



З питанням «Що таке архітектурний постмодернізм?» ми звернулися до архітектури і архітекторів, до теоретиків і критиків архітектури. Познайомилися з низкою визначень і трактувань архітектурного постмодернізму, безліччю його критеріїв і характеристик. Виокремивши те спільне, що, на наш погляд, зв'язує ці різні трактування, ми спробували окреслити межі постмодернізму.

А проте, маючи намір проникнути за грань видимого явища в його зміст, ми не маємо права зупинятися на жодному існуючому погляді на архітектуру постмодернізму.

Життя завжди складніше за спроби його систематизувати і класифікувати. «Якщо факти не відповідають моїй теорії, тим гірше для фактів», — афористично висловився німецький мислитель минулого сторіччя. Чи можемо ми погодитися з цією витонченою, але, мабуть, не завжди прийнятною спробою внести нотку дотепного примирення в одвічну суперечку факту і його тлумачення?

Схеми на зразок «модернізм — постмодернізм» виявляються малопродуктивними, щойно починає йтися про творчість конкретного архітектора або конкретний проєкт. Тенденції у реальній практиці західної архітектури 1970—1980-х років значно більше (табл. 13). Дистанція між теорією і практикою, між ілюзорним світом концепцій і реальністю архітектурного досвіду дуже велика. Тому залишмо схеми і навмисні спрощення для тих, хто за допомогою подібних «теорій» силкується хоч якийсь з'ясувати мозаїку архітектурних процесів. Чи не краще, відійшовши від надмірного теоретизування, бути в своїх думках обережними, перевіряючи їх постійним зверненням до панорами пошуків архітектурної практики?

Постмодерністську архітектуру часто порівнюють з лабіринтом, текстом на незнайомій мові, незрозумілою книжкою. Може, і так. Ця «книжка» й справді важка для читання. У Х.-Л. Борхеса є чудове есе: книгар приносить героєві незвичайну книжку. У цьому фоліанті у полотняній палітурці нема ні першої, ні останньої сторінки. Кожне звернення до книжки відкриває дедалі новіші, нескінченно різні тексти, що ніколи не повторюються. Щоразу її читаєш наново, та й кількість сторінок незлічenna. «Ця книга зветься Книгою Піску, бо вона — як пісок, — без початку і кінця»¹.

Архітектура — та ж борхесівська нескінченна книга. Щоразу звертаючись до неї, ми можемо прочитати щось нове і ризикуємо ніколи не відшукати колишніх

сторінок. «Часи міняються, і ми міняємося разом з ними». Розуміння архітектурного постмодернізму не може бути жорстким і застиглим. Воно неодмінно змінюватиметься з перегортанням дедалі новіших сторінок західної архітектури останніх десятиріч.

Ми, далекі, не вичерпали значення багатогранного і багатомірного простору постмодернізму. Хотілося б відзначити лише головне. Постмодерністський стан — це перехідний стан. Архітектурний критик Пітер Блейк висловив це вельми точно: «Ми перебуваємо зараз поблизу кінця однієї епохи і далеко від початку іншої»². Старі ідеали вже зруйновано. Нові — ще не знайдено. «Більше нема правил, тільки факти. Більше нема порядку, тільки вибір. Нема більше зобов'язань, тільки переваги... Я вважаю, що у нас нема віри. Щодо мене — це так», — оголошує сам собі вирок постмодернізм вустами Філіпа Джонсона³.

Звичайно, час втрачених ілюзій ховає у собі й боязку надію на новий синтез. Ну, а тим часом — лише повернутість духовних ієрархій та плюралізм, крізь які прозирає ледь приховувана розгубленість. Скільки може тривати ця не вельми затишна поза нестійкості, рухливості, плінності ідей та ідеалів? Либонь, доти, доки серед хаосу переосінок цінностей не розпочнуть знову викристалізуватися догмати чергового класичного канону. Екскурс у простір поняття «постмодернізм» логічно було б залишити незавершеним, бо незавершений і сам «великий діалог» культури та історії, на який орієнтується постмодерністська свідомість. «Усе може порівнюватися з усім, все може перетворюватися на все» (Г.-Р. Хокке).

Такий абсолютний релятивізм постмодерністського стану. Хіба це — не корелят наївної стихійної діалектики давнього гераклітівського «Все міняється, все тече»? Якщо ортодоксальний модернізм ми маємо право уподібнити впорядкованим кристалічним ґраткам діаманта або гранітові, де кожному принципові-постулату відповідає конкретне і точне місце в непорушній структурі цілого, то смисловий образ постмодернізму — типово аморфний, вічноплинний стан води, позбавленої будь-якої «кристалічної пам'яті», що не має власних форм, контурів, меж.

Але, як і замерзла вода має дивовижну властивість малювати на склі вікон неймовірні ірраціональні візерунки, так і час постмодернізму застигає на «земній» поверхні архітектурної історії несподіваними візерунками і плетивом — загадковими, неповторними, дивоглядними новими образами; такими як архітектурні усмішки Чарлза Мура, «симбіоз» Кішо Курокави або архетипна «архітектура пам'яті» Альдо Россі.

¹ Борхес Х.-Л. — Письмена Бога. — М., 1992. — С.226.

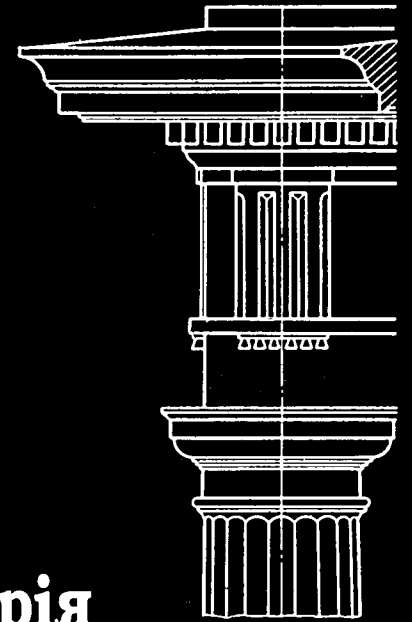
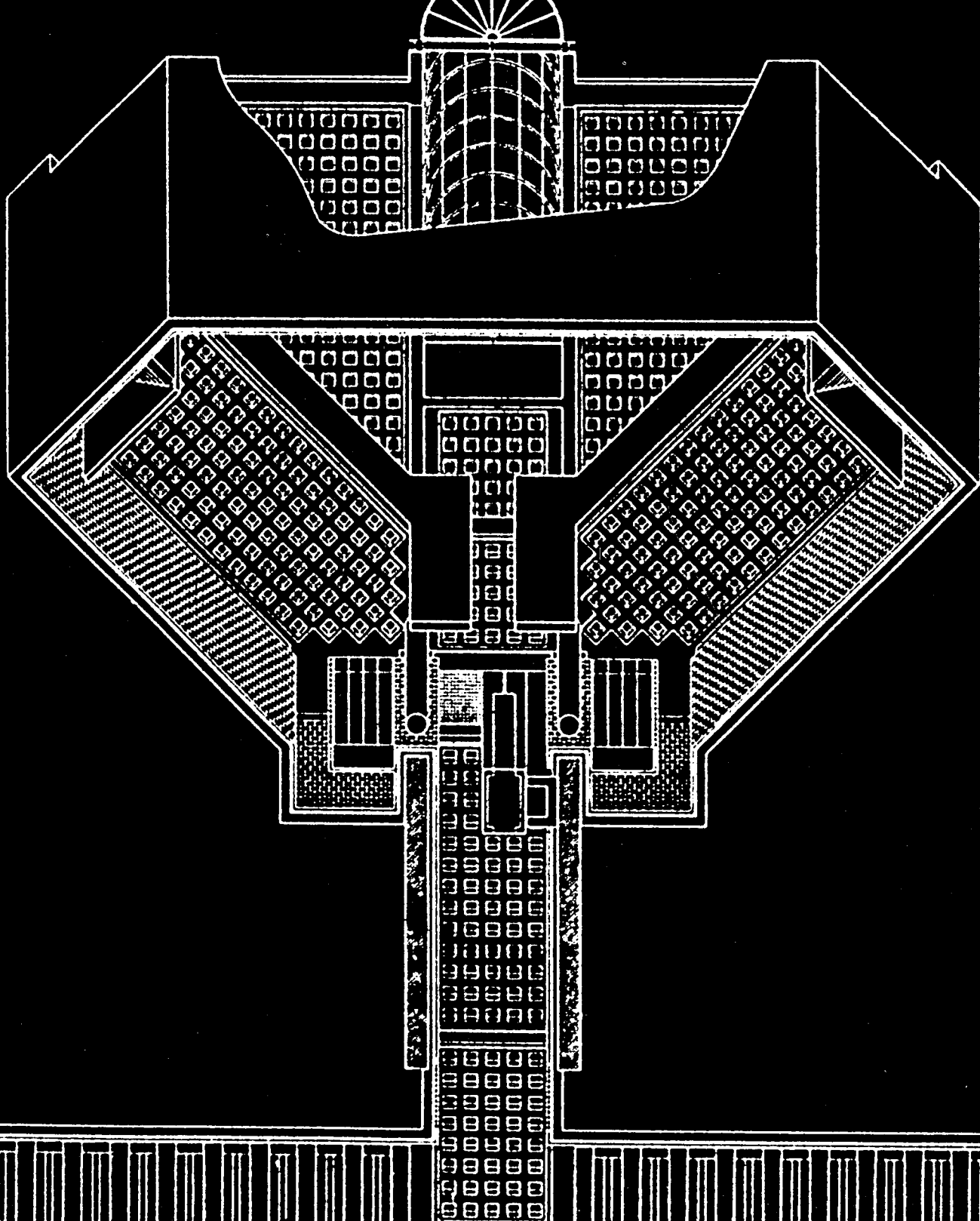
² Blake P. Form Follows Fiasco. — Boston — Toronto, 1977. — P.162.

³ Philip Johnson. Writings. — New York, 1979. — P.260—261.

ТЕНДЕНЦІЇ В РЕАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ЗАХІДНОЇ АРХІТЕКТУРИ 1970–1980*

<p>АРТИКУЛЬОВАНА ПЛАСТИКА І «ПОДОЛАННЯ» СТІНИ</p>	<p>«Несамовита пластика» (Іст-Вуд у Нью-Йорку А. Серта, Музичний центр в Утрехті Х. Херцберґера). Скляні фасади і «зникнення» стіни в гай-теку</p>
<p>«СЛІК-ТЕК» — СТИЛЬ ОЛІІСТО-БЛИСКУЧОЇ ПЛІВКИ</p>	<p>Скляні мембрани. ІС-центр Ф. Джонсона, «Великий чорний рояль» Н. Фостера, «кришталеві зливки» С. Пеллі, «срібний» Е. Ламсден.</p>
<p>НОВА «АРХІТЕКТУРА РОЗУМУ» І ГЕОМЕТРИЗОВАНА СКУЛЬПТУРНІСТЬ ОБ'ЄМІВ</p>	<p>Матеріальність, масивність, аскетичні образи (А. Россі, А. Ісодзакі, М. Бота). Абстрактна скульптурність і геометризм (Й.-М. Пей)</p>
<p>МІНІМАЛІЗАЦІЯ ЗАСОБІВ ЯК ПРИЙОМ ЗАГОСТРЕННЯ ЕФЕКТУ</p>	<p>«Розчинення» суцільно дзеркальних об'ємів у відбиттях (Пензойл-плейс Ф. Джонсона): «менше, ніж менше, — це більше, ніж більше, і вже майже нічого»</p>
<p>ПРОСТІР, ТРАКТОВАНИЙ ЯК ЗАКЛИК</p>	<p>Чарівність «некорисних» великих зал (пасажі, атриуми). Готель ООН К. Роша і Дж. Динкелоо, «великі простори» Дж. Портмена, частково закриті з боків простори Л. і Р. Кріс</p>
<p>ФОРМА ЯК ЗНАК</p>	<p>Знаки накладаються на будівлю: «декорований сарай» Р. Вентурі. Будівля сама стає знаком: банк у Фукуоці К. Курокави, міст Фарго-Мурхед М. Грейвза, Музей Б. Франкліна Р. Вентурі</p>
<p>КОНТЕКСТУАЛІЗМ І ДІЛОВА АРХІТЕКТУРА МІСЦЯ</p>	<p>Доречність, включеність у міський контекст (комплекс Сан-Марк-Роуд Дж. Діксона), «сірий маньєризм» пожежних депо і Гілд-гаузів Р. Вентурі</p>
<p>РЕГІОНАЛІЗМ, ІСТОРИЗМ, РАДИКАЛЬНИЙ ЕКЛЕКТИЗМ</p>	<p>Еклектизм як норма і засіб зв'язку з «багатьма культурами великого міста»</p>
<p>ІНТЕГРАЦІЯ РІЗНИХ ТЕНДЕНЦІЙ — “ПОНАДЗАВДАННЯ”</p>	<p>Місто входить у будинок, а будинок стає частиною міста. Стирання межі внутрішнього і зовнішнього (система вкритих вулиць, понадзавдання)</p>

*Рябушин А. Метаморфози західного авангарда — в пошуках недостижимого єдинства // Новые горизонты архитектурного творчества 1970–80-е годы. — М., 1990. — С.298–300.



Історія постмодерніст- ського руху в архітектурі:

дати, події, імена



айматися історією — означає занурюватися в хаос, зберігаючи, проте, віру в порядок і зміст», — твердив Герман Гессе. У калейдоскопі тем і сюжетів історії новітньої західної архітектури дедалі складніше проводити межу між природним зануренням в історичний «хаос» і збереженою вірою в можливість упорядкувати, витлумачити історію професії, — тобто зробити її прозорою для розуміння.

Чарлз Дженкс, Гайнріх Клотц та інші дослідники неодноразово намагалися описати історію архітектури постмодернізму. Якщо Дженкс переважно захоплювався теоретичною реконструкцією «емпіреїв духу» архітектури постмодернізму, то Клотц, радше, реконструював траєкторії руху емпіреї архітектурної практики. Обидва шляхи — пошук внутрішніх закономірностей архітектурного розвитку, з одного боку, і занурення в строкатий колаж поодиноких розірваних фактів, з іншого — покликані, мабуть, доповнювати один одного. Попри наявність кіль-

кох блискучих фундаментальних праць, кожна з яких відкриває власний ракурс бачення минулого, «синтетична» історія архітектурного постмодернізму залишається досі не написаною.

Наша розгортка ретроспективи західної архітектури другої половини 20 сторіччя дуже стисла і коротка. Власне, це — лише умовний пунктир основних подій історії постмодерністського руху, який анітрохи не вичерпує весь архітектурний процес такого складного явища, як постмодернізм. Ми не ставили собі завдання «упорядкувати хаос» і дати чергову інтерпретацію історико-архітектурного розвитку. Натомість ми подаємо очищену від суб'єктивізму трактування архітектурну фактологію. Відібрано те, що, на загальну думку, виявилось міцно «закарбованим» в архітектурну пам'ять; найбільш значущі факти, найяскравіші події, широко відомі імена. Тобто перед нами — саме хроніка архітектурного життя часів постмодернізму.

1949 Перше вживання терміна «постмодерністський» у статті Джозефа Гадната «Постмодерністський будинок», опублікованій у книжці «Архітектура і дух людини». Поява терміна на 30 років випереджає розквіт його змісту.

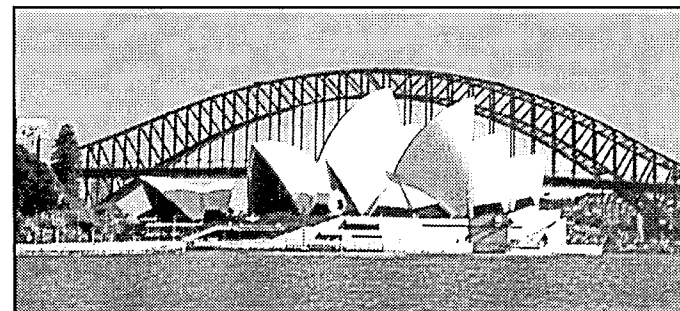
1953 На конгресі CIAM в Екс-ан-Провансі (Франція) прозвучали перші різкі протести проти великих майстрів «сучасної архітектури», особливо проти Вальтера Гропіуса. Порушники спокою в Ексі — брати Алісон і Пітер Смітсоні та Якоб Бакема.

1955 Поява цікавої статті Філіпа Джонсона «Сім мильців нової архітектури». Це — ті самі «милиці», котрі, як згодом стверджував автор (на початку творчого шляху — ревний аматор Міса: не дарма його назвали Міс ван дер Джонсон), йому довелося відкинути, торуючи шлях карнавальній ході історизму в архітектурі. Характерно, що «Сім мильців» — теоретичне кредо Філіпа Джонсона і його ж первинний проект гостьового будинку родини Рокфеллерів (1959), де, за словами Чарлза Дженкса, є початкові ознаки «напівісторизму», розділяє лише кілька років: інтервал запізнення архітектурної практики стосовно теоретичної думки, фактично, зведений до мінімуму.

1956 X конгрес CIAM у Дубровнику. Група молодих архітекторів (А. і П. Смітсоні, Я. Бакема, А. ван Ейк та ін.), відома як Група X (team-X), виступила з



Е. Саарінен. Аеровокзал компанії TWA в Нью-Йорку. США. 1956–1962.



Й. Утзон. Оперний театр у Сідней. Австралія. 1957–1973.

протестом проти «освіченого деспотизму» майстрів попереднього покоління. Бунт Групи Х поклав кінець існуванню міжнародної організації CIAM; це умовна точка початку кризи «сучасного руху» в архітектурі. Кризи, що безперервно триває протягом третини сторіччя. Проте кризи досить дивної — рантovo, ще до кінця 1980-х років, вона завершується новим сплеском ідей модернізму. З 1956 року відчуття «безперервної кризи» стало нормальним станом західної архітектури.

■ Два відомих проекти, що розірвали внутрішню логіку засад «сучасного руху», з'являються практично одночасно. Аеровокзал компанії TWA в Нью-Йорку архітектора Еєро Саарінена (1956—1962) і, роком пізніше, Оперний театр в Сідней архітектора Йорна Уттона (1957—1973) — ірраціональна експресія, формальний «бунт», хи-мерна образність, літературність, нелінійна поетика. Дві будівлі-метафори, дві будівлі-скульптури відкрили еру передпостмодернізму.

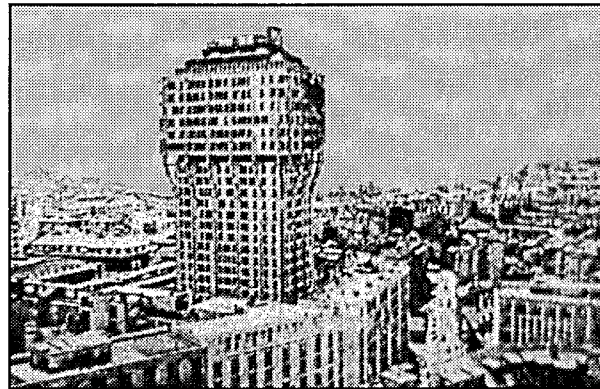
1957 Американський архітектор Брюс Гофф — ■■■■■ неперевершений майстер будівництва з усіляких матеріалів і предметів напохваті, включаючи сталеві троси, необроблену деревину, «відходи армії та флоту», споруджує свій Бавинджер-гауз (Норман, Оклахома). Ця споруда, що має мало спільного зі звичним образом будівлі, нагадує хіба що химерну спіраль-інсталяцію авангардистів 1980-х років.

За декілька років творчість Брюса Гоффа, що не укладається в рамки жодного сформованого архітектурного напрямку, назвуть яскравим прикладом адгокізму. У його спорудах вбачатимуть витоки ідей екологічної архітектури та партиципаціонізму, а на початку 1960-х років в друкованих виданнях з архітектури можна буде зустріти статтю під назвою: «Брюс Гофф: Мікеланджело кічу».

1958 У центрі Мілана з'являється вежа Веласка. ■■■■■ Ця незвичайна споруда групи архітекторів ББПР (Л. Бельджойзо, Дж. Банфі, Е. Пересутті, Е. Роджерс) ще не один рік викликати бурхливі архітектурні дебати, що розділяють захисників і супротивників архітектурного історизму. Сам Ернесто Роджерс під час дискусій був дуже стурбований тим, щоб йому не закинули еkleктизм. В архітектурі цієї першої в Мілані висотної будівлі («Торре Веласка» називали жакливою карна-

турою на хмарочоси) ожила міська історія: схожість з палаццо Веккіо, історизм деталей і декоративістська «втома» викликали почуття Повернення до Коріння, робили відчутним дихання атмосфери місця. «Торре Веласка», з її яскравою антисучасною спрямованістю, — передчуття настроїв постмодерністського історизму в архітектурі трьох наступних десятиріч.

■ Філіп Джонсон, привселюдно оголосивши про розрив зі своїм улюбленим учителем Місом ван дер Рое, висуває власне знамените гасло: «Не можна не знати історії».



ББПР. Вежа Веласка. Мілан, Італія. 1958.

1959 На Міжнародному конгресі в Оттерло ■■■■■ (Нідерланди) два молодих італійських архітектори Джанкарло де Карло і Ернесто Роджерс повернули дискусію в незвичне річище: «Нова архітектура та історичне місто». У своїх «срегичних» (на той час) висловлюваннях вони піддали сумніву саму ідею сучасності в архітектурі. Звучать перші заклики до контекстуалізму. Джанкарло де Карло вимагає розвивати «гнучкі, рухомі плани», що спираються на докладне знання історичного матеріалу.

На тому ж конгресі Альдо ван Ейк представляє свій проект «Сирітського притулку», започатковуючи голландський структуралізм.

■ «Безпричинна архітектоніка» ансамблю «Ромео і Джульєтта» (1954—1959) спантеличує недосвідченого глядача. Автор ансамблю — архітектор Ганс Шарун, один з «ересіархів сучасної архітектури», сповідує відвертий ретроспективізм, наслідувальність і навмисне ускладнення форм.

Тенденція до свідомого переускладнення здобуде незабаром численних послідовників. Цікавий збіг: через 25 років архітектор Пітер Ейзенман у проєкті з такою ж назвою — «Ромео і Джульєтта» (для венеціанського б'енале 1964 року) — доведе засади незабгненності, «безпричинної архітектоніки» і надускладнення форми до абсурдної межі, відверто визнаючи, що сам, як автор, мало що здатний пояснити в цьому проєкті.

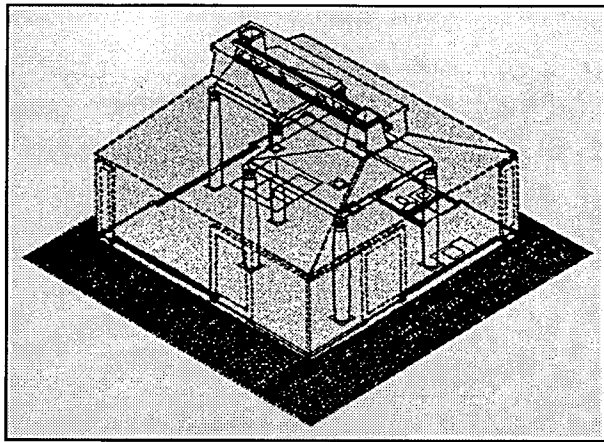
1960 Будівля «Асоціації тимчасових нянь» у ■■■■■ Північній Пенсільванії архітектора Роберта Вентурі має підкреслено антимісівську скерованість. Після цього витвору Роберт Вентурі стає persona non grata в архітектурному світі Філадельфії. Цю будівлю вважають то потворною, то ординарною. Звідси починається нелегка хресна дорога до нових богів та ідеалів поп-культури архітектора-віщуна, «філадельфійського оракула» сучасної американської архітектури Роберта Вентурі.

■ Німецькі архітектори О.-М. Унгерс і Р. Гізельман пишуть статтю «Про нову архітектуру», в якій, полемізуючи з Ле Корбюзье, відважно проголошують істини, що здаються сьогодні такими природними, але тоді звучали заледве не крамолою: «Конструкція й технологія мають ужиткове значення. Архітектура — передусім мистецтво і творчість».

Ця стаття була словесним завершенням архітектурного маніфесту Освальда Матіаса Унгерса — спорудженого за рік до цього Будинку архітектора (1957—1959). Він мав складну структуру, що чуйно відгукувалася на контекст і завершувалася «заборонним» двосхилим дахом. Творчість Освальда Матіаса Унгерса — від першого маніфесту Будинку архітектора до складних «морфологічних трансформацій» франкфуртської скляної галереї — безперервно змінюватиметься, та архітектор дотримуватиметься наріжної, основоположної засади: «Архітектура — передусім мистецтво».

Архітектура визволилася від гнітючого диктату функції, конструкції та матеріалу і знову воліла бути «мистецьким заняттям», — переживання цього «повернення до мистецтва» стало однією з найважливіших тем постмодерністської естетики архітектури.

1961 Визнаний майстер індивідуальної приватної споруди, американський архітектор Чарлз Мур буде будинок в Оринді — для себе й



Ч. Мур. Власний будинок в Оринді. США. 1961. Аксиометрія.

матері. З цієї споруди починається серія будинків-«помешкань», кожен з яких — спроба філософського, хоч і не позбавленого іронії, осмислення Будинку як метафори Всесвіту.

За кілька років у «помешканнях» Чарльза Мура з'являються абсолютно непоясненні елементи, на зразок іонічних колон, що не доходять до балки і не сполучаються з перекриттям, або поруч розташованих двох сходів, одні з яких — звичайні, а інші — зруйновані, з поламаним у несподіваних місцях поруччям... (Власний будинок Ч. Мура в Нью-Гейвені)¹.

Тим часом у будинку в Оринді відома мурівська іронія присутня в завуальованій формі. Цікава деталь: в центрі будинку, а отже, в метафоричному центрі світобудови, розташовується ванна кімната (гоління — улюблений ритуал Ч. Мура), символічно виділена чотирма колонами. Проникнення в місце, обгороджене чотирма колонами, ніби нагадує нам Мур, для давньої людини — завжди особливий ритуал залучення до сакрального центру світобудови. Що ж до сучасної людини... То акценти поволі зміщуються з головного на другорядне, а другорядне поспішає зайняти місце головного.

■ У книжці «Життя й смерть великих американських міст», що зажила популярності, автор Джейн Джекобс рішуче звинувачує «сучасну архітектуру»

¹ Соколина А. Чарльз Мур — теоретик і практик // Архитектура Запада-4. — М., 1987. — С.134—141.

² Бродский И. Роттердамский дневник // Бродский И. Форма времени. — Т.2. — Мн., 1992. — С.26.

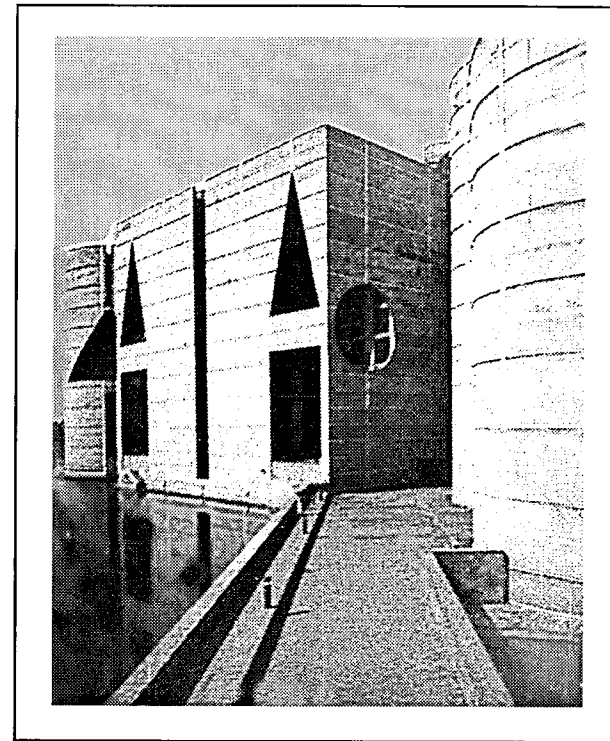
з її абстрактно-утопічною естетикою «променистого міста» й пафосом техніцистського планування довкілля в тяжкому злочині, здійсненому нею, — знищенні історичних міст.

Провідна думка книжки Джейн Джекобс не застаріла і навіть тепер звучить досить гостро, причому не тільки для американців, але й такою ж мірою для європейців. Відомий скептичний жарт, чи то пушений в обіг принцом Чарлзом Уельським, чи то навіяний чудовими рядками Й. Бродського, свідчить: жодна війна не завдала такої шкоди у 20 сторіччі містам, як «сучасна архітектура»:

У Корбузе є спільне із Люфтваффе: обидва ж бо відомі фахівці у змінні обличчя у Європі. Що люті не помітили циклопи, довершують тверезі олівці².

1962 Провідна постать покоління, що пішло за майстрами «сучасного руху», Луїс Кан створює один з найдивовижніших своїх творів: Парламент Бангладеш у м. Дакка. План цієї споруди нагадує експериментальну геометрію В. Вазареллі й оп-арту 1960-х років. Не менш інтригуючий і зовнішній вигляд: монументальність образів зикуратів і пірамід, геометрія елементарних форм. Якщо до цього додати ще й особливу феноменологічну концепцію простору, стане зрозумілим, чому Чарльз Мур згодом назве архітектора-мислителя Луїса Кана своїм вчителем, а Пол Голдбергер говоритиме про безперечний вплив «передпостмодерніста» Кана на ранні споруди Роберта Вентурі. У Парламенті Бангладеш в м. Дакка Луїса Кана, за словами історика архітектури Гайнріха Клотца, в наявності, з одного боку — використання, з іншого — руйнування прийомів модернізму. Кан, безсумнівно, постать «переломна», його творчість — вододіл, і, разом з тим — зв'язуюча ланка між в'яучим модернізмом і постмодернізмом, що зароджується.

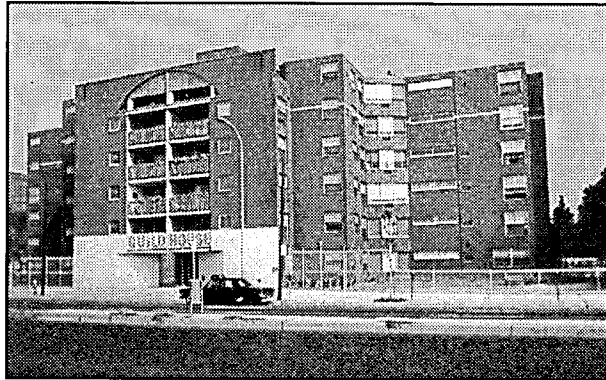
■ Люїс Мамфорд своєю відомою роботою «Процес проти сучасної архітектури» відкриває двадцятирічну смугу теоретичного гоніння на засади «сучасного руху». 1974 року виходить книжка М. Мак-Юена «Криза в архітектурі», 1976-го — «Поразка сучасної архітектури» Б. Боуліна, 1977-го — «Форма йде до фіаско» П. Блейка. Така праісторія постмодернізму. Вона сповнена критики, полемічної боротьби, пафосу заперечення й нігілізму.



Л. Кан. Будівля Парламенту в Даці. Бангладеш. 1962–1963. Зала засідань.

Наскільки об'єктивні обвинувачення, пред'явлені «сучасному рухові», покаже час. Ми тільки зауважимо, що лише через десятиріччя прихильники неомодернізму в архітектурі знову побачать у пам'ятках «сучасного руху» неминущі, вічні цінності, що дасть їм право переконано твердити: «Ідеї модернізму в архітектурі анітрохи не вичерпали себе. За ними — майбутнє».

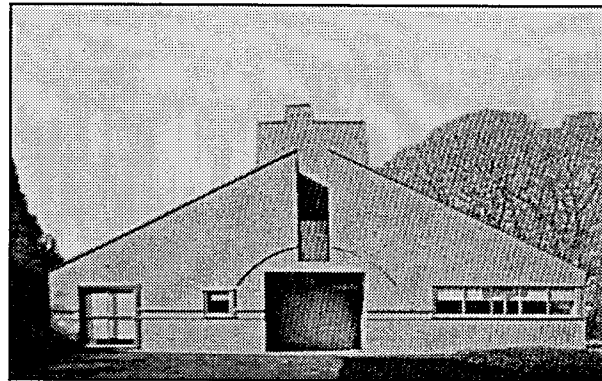
1963 Перша велика споруда — «провісниця» постмодерністських ідеалів — уславлений «Гілд-гауз» Р. Вентурі і Д. Раух. Звичайний цегляний будинок з дешевими алюмінієвими рамами. Центральний вхід з поставленою за віссю колоною завершує півциркульне паладіянське вікно. Напис над входом, з по-рекламному помітними великими літерами, нагадує про естетику поп-арту. Хрещате переплетіння вікон. Риси приземленості. Що ж знайшли архітектурні критики в цій ординарній споруді, вихваляючи принциповий «розрив» з минулим?



«Вентурі і Раух». Будинок для людей похилого віку «Гілд-гауз» у Філадельфії. США. 1960–1963.

Мабуть, головне відкриття, яке зробив Роберт Вентурі в Гілд-гаузі, полягає у тому, що розв'язання фасаду тепер може зовсім не впливати з внутрішнього простору. Бо фасад — передусім носій знаків і символів. Приміром, композицію завершує золота антена (раніше в таких місцях стояла статуя Диви Марії) — сумний символ, покликаний нагадати, що старі в цьому будинку мають одну втіху: дивитися телевизор. Отже, іронія і гротеск + ... повсякденність?

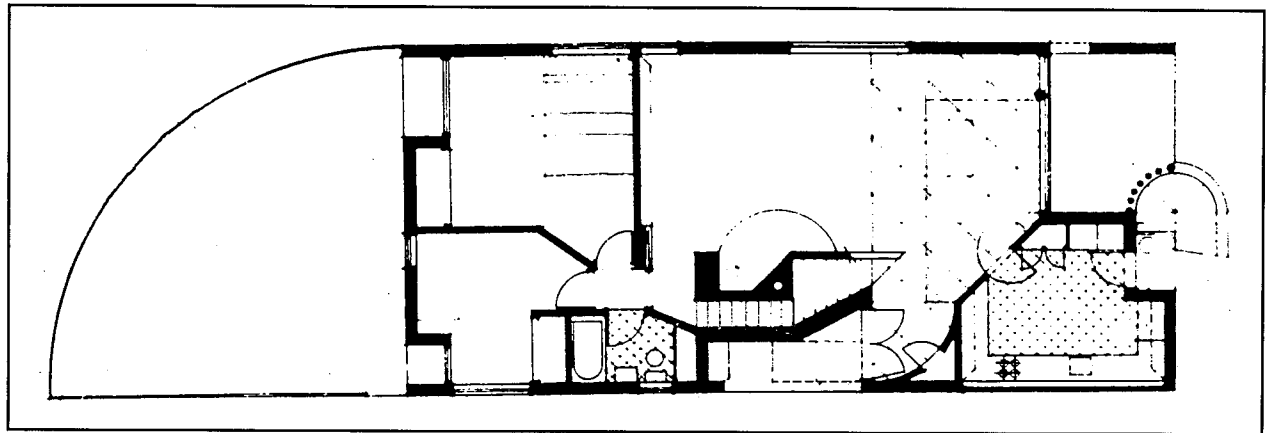
1964 Ще одна споруда Роберта Вентурі — «Будинок матері» в Честнат-гіл. У цій споруді нема нічого очевидного, нема «безпроблемної композиції форм»: постійні конфлікти та суперечності. В інтер'єрі сходи розриваються камінним димарем. У зовнішньому вигляді безліч нісенітниць і зухвалих форм. Наприклад, фронтон головного



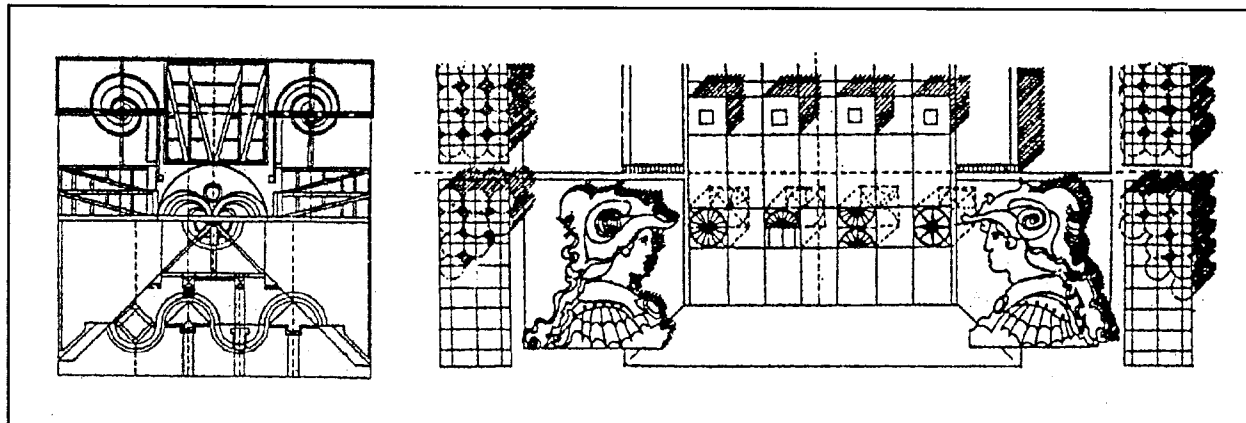
Р. Вентурі. «Будинок матері» в Честнат-гіл. Пенсільванія, США. 1964.

Загальний вигляд і план.

Над проектом цієї вілли Вентурі працював паралельно з написанням «Складностей і протиріч...», де, кажучи про цей задум, відзначав амбівалентність його архітектурного розв'язання — одночасно складність і простоту, відвертість і замкненість, великий і малий масштаби, асиметричність фасадів, а також суперечність окремих деталей і фрагментів.



А. Ансельмі, П. К'ятанте (ГРАУ). Малюнки до проекту кладовища в Парабіта. Лече, Італія. 1964.

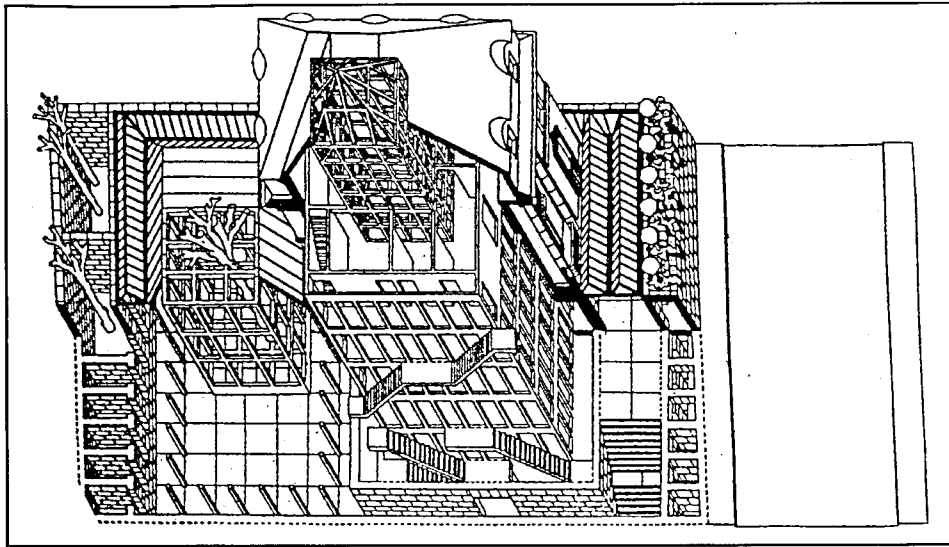


фасаду несподівано розрізається глибокою щільною, над котрою зведено надбудову, передня стіна якої сполучена з димарем. Дах надбудови перетворений на схил, прорізаний паладіанським вікном. На додачу до всього, споруда Роберта Вентурі пофарбована у зелені колір.

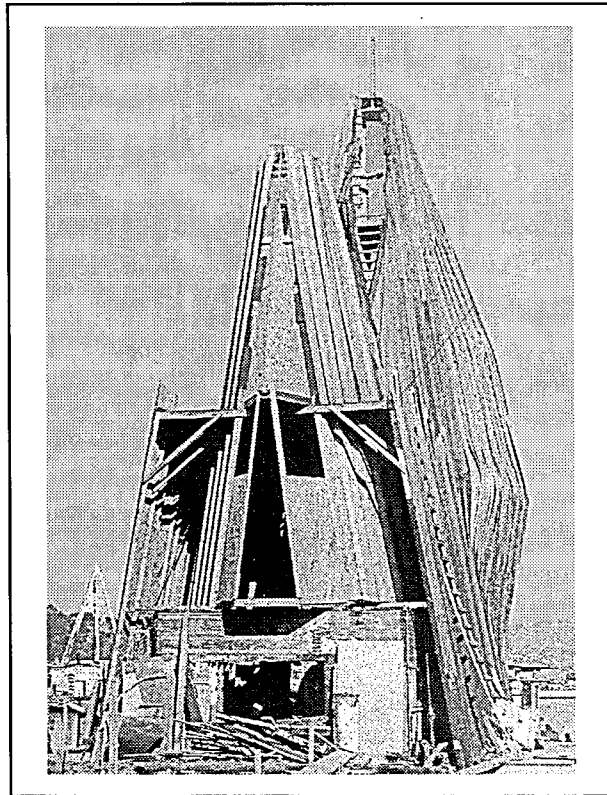
Недарма через чверть століття, 1989 року, Роберт Вентурі отримав за «Будинок матері» «Приз 25-річчя Американського інституту архітекторів» як «провісник постмодернізму» в сучасній світовій архітектурі¹.

■ Молоді італійські архітектори — А. Ансельмі, П. К'ятанте та інші — об'єднуються в Групу Римських Архітекторів Урбаністів (ГРАУ). Проекти ГРАУ демонстративно історичні (як от, проект 1964 року кладовища в Парабіта, Лече, план якого

¹ Crosbie M.I. Venturi's House for His Mother Wings AIA 25-years Award // Architecture. — 1989. — №5. — P.28.



*О.-М. Унгерс.
Проект Музею архітектури у Франкфурті.
Німеччина. 1981.
Аксонетричний перетин.*



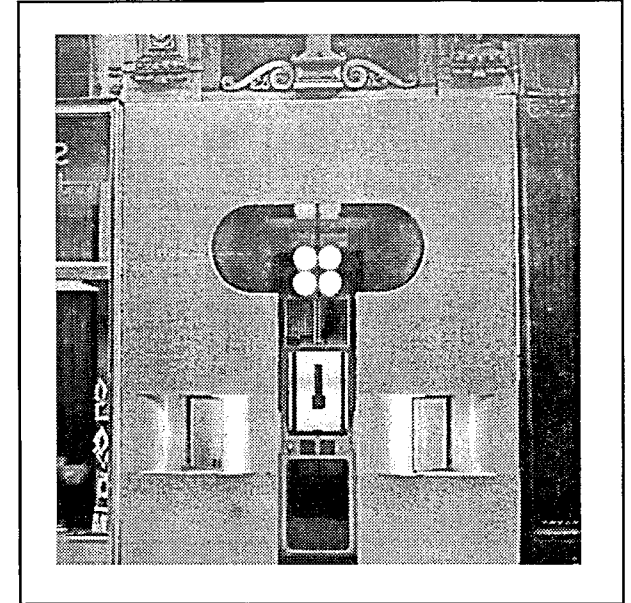
*К. Робертс. Мадонна. Саосаліто, Каліфорнія, США.
1971–1974. Споруда в дусі «архітектури без архітекторів».*

відтворює малюнок іонічної капітелі) та апелюють до колективної пам'яті.

Архітекторам ГРАУ, які одними з перших у Європі відмежувалися від «сучасного руху», належить першість професійної реакції проти безликої архітектури. Члени ГРАУ відверто зажадали ревізувати творчі позиції з погляду радикального відродження історії.

■ О.-М. Унгерс починає видавати у вигляді брошур проекти студентів Берлінського технічного університету. Почин тривав лише один рік. Та й усі проекти залишилися на папері. Проте вони мали величезний резонанс в архітектурному світі. В них відбито і «стиль Унгерса», і пошуки первинних структур — «морфологічні трансформації». Але, мабуть, найважливіше в цих проектах — нові засади архітектурної графіки — естетична стилізація, мова чистих форм, витонченість мистецької манери.

1965 У Нью-Йорку виходить книжка Бернарда Рудольфського «Архітектура без архітекторів. Короткий вступ до архітектури без родоvodu». Автор знайомить читачів з величезним фотоматеріалом маловідомих і невідомих простонародних споруд. Багатогранність анонімної творчості власників, що не стримується ніякими заборонами, її органічність, розхристана пластика, бадьорий строкатий хаос не могли не вражати уяву. Вихід кни-



*Х. Холляйн. Магазин свічок «Ретті» у Відні. Австрія.
1964–1965.*

ки завдав відчутного удару вузькопрофесійним уявленням про будівельне мистецтво як таке, що має винятково іменитий «родовід».

Так було започатковано своєрідний культ непрофесійної архітектури. Це — ознака часу постмодернізму. У цьому — джерела ідей «хаотизму» і «партиципації», «адгокізму» і «кічу», що розвинулися в наступні десятиріччя.

Цікаво, що майже тоді ж — у 1960-ті роки — відомий французький структураліст Ролан Барт, а слідом за ним Мішель Фуко проголошують «смерть автора» в літературі і, ширше — в культурі, що уподібнюється «анонімному бурмотінню». Література, в якій зникає Особистість Автора... Архітектура, в якій зникає Особистість Архітектора... Досить дивний пролог до епохи постмодернізму, що так часто просторікує про індивідуальність та унікальність людини.

■ Екстравагантні споруди віденського архітектора Ханса Холляйна: магазин свічок «Ретті» (1964—1965) та салон «КМ» у Відні (1966—1967) — перші роботи майстра, що згодом став світовою знаменитістю, визнаним лідером Віденської архітектурної школи.

Унікальні об'єкти Холляйна, з їхнім камерним масштабом, бездоганною вишуканістю деталей, грою ретельно підібраних матеріалів, зв'язують в один вузол архітектуру, дизайн, художнє ремесло, мистецтво інтер'єру. Холляйн володіє дивовижною здатністю робити з кожної проєктованої будівлі «коштовний об'єкт». Скажімо, спроектований архітектором через дев'ять років невеличкий ювелірний магазин Шуллайна у Відні (1974) нерідко називають «ювелірним виробом».

Пошуки композиції фасаду велися на макетах натурального розміру, причому кожний з варіантів відпрацьовувався до деталей, — така непотамована потреба «руками робити форму» в процесі проєктування¹.

Магазин свічок «Ретті» — невеличкий об'єм, розміщений у реконструйованому коколі старої будівлі, в рівні торговельного поверху наявної вуличної забудови. Його портал, а в інтер'єрі — поверхні прилавків і, частково, поверхні стін — виконані зі сріблястого оксидованого алюмінію. Недарма перший твір Холляйна відзначений 1966 року премією «за артистичне застосування алюмінію». Артистизм, витонченість, тонкий смак до деталі — те, чого так бракувало «сучасній архітектурі».

1966 «Ривок у постмодернізм». Сенсація року: вихід у світ відомої книжки Роберта Вентурі «Складність і протиріччя в архітектурі». Цей невеликий маніфест «архітектурі, що не йде на впростець», як її назвав автор, буде ятрити голови цілого покоління молодих архітекторів, заворожених зухвалістю проголошених Вентурі засад: «В архітектурі мені подобаються складність і протиріччя... Гібридні елементи мені подобаються більше, ніж «бездомішкові», компромісні більше, ніж «цілісні», викривлені більше, ніж «прямолінійні», невизначені більше, ніж «чіткі»... Я за безладну життєвість, а не за очевидну єдність. Я визнаю непослідовність і проголошую двоїстість... Я радше за багатство значення, ніж за ясність значення; за неявну функцію так само, як і за явну

¹ Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990. — С. 53—112.

² Монахова Л. Новейшая архитектура ФРГ. — М., 1974. — С. 72.

³ Рябушин А., Шукурова А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986. — С. 124—126.

⁴ Blake P. Architektur und Gesellschaft // Architektur-theorie — Berlin (West), 1968. — S. 23—27

функцію. Я віддаю перевагу «і тому, й іншому», а не «або тому, або іншому, чорне і біле, а іноді сіре, а не чорне або біле...».

Блискучий вступ до архітектури постмодернізму, книжка-сумніви і книжка-виклик, маніфест невизначеності, передбачення спрямованості архітектурних пошуків найближчих років, книжка Роберта Вентурі стала рішучим поштовхом до постмодерністського розвороту архітектурної думки.

1967 У німецькому місті Бенсберзі з'являється нова ратуша, спроектована і побудована архітектором Готфрідом Бьомом. Споруда не зовсім звичайна. Це — монумент, органічна жива скульптура, що спіраллю підіймається по валу колишньої міської фортеці, докладно повторюючи її найменші контури, включно із залишками мурів та веж. За рік Готфрід Бьом побудує в Бенсберзі «Дитяче село» — складний замкнений комплекс: чи то фортеця, чи то замок, чи то монастир². Готфрід Бьом, і далі вважаючи себе «сучасним» архітектором, неусвідомлено рухається в напрямі, який призведе до саморуйнування ідей «сучасної» архітектури: романтичне «озирання» на добу середньовіччя, спроба «включитися» в континуїтет традиції, відвертий історизм, органічність єднання з докільям, складність і формальна вигадливість архітектурних образів.

1968 На XIV Міланському трієнале відбувається знаменний випадок, якого не знала архітектура «сучасного руху». Член Групи Х, відомий архітектор Шадрах Вудс (він тривалий час працював у майстерні Ле Корбюзьє, потім — у співдружності з Ж. Канділісом і А. Йосичем), визнаний майстер «сучасного руху» в його брутальній версії 1960-х років, виставляє на XIV Міланському трієнале один зі своїх проєктів — комплекс університету в Західному Берліні. Але... Йшов травень 1968 року — розпал студентських виступів і настрів «нового лівого» екстремізму. «Ми бачимо Ш. Вудса на Міланському трієнале, — пише очевидець, — на чолі студентів-активістів, які громлять виставку; він власноруч розклеює войовничі гасла на стендах своєї експозиції. Мало того, в запалі погрому архітектор допомагає бунтівним студентам нищити власні твори³. Власноручне знищення виставки своїх проєктів! Може, причиною тому — важка творча криза, яку

переживав і сам архітектор Шадрах Вудс, і вся «сучасна» архітектура Заходу загалом? Либонь, тільки почуття вичерпаності, усвідомлення хибності до кінця пройденого шляху могло викликати це безглузде руйнування, жест розчарування «сучасної архітектури», що переступила межі логіки в самій собі.

■ Американський архітектурний критик Пітер Блейк виголошує на Міжнародному конгресі з архітектурної теорії доповідь «Архітектура та суспільство» і вимовляє фатальні слова:

«Ми живемо під час майже цілковитого браку концепцій, ми дезорієнтовані... Ми бачимо сучасність страхопудалом, що біжить повз нас, або проминаючим небуттям — у майбутнє, до якого ми прагнемо абсолютно аморфно»⁴, — слова сповіді, слова зізнання архітектури в її концептуальній аморфності та цілковитій духовній безпорадності.

■ «Блискучий гуру антимодернізму» (саме так називають у 1970—1980-ті роки Роберта Вентурі) видає свою чергову славнозвісну книжку «Уроки Лас-Вегаса». Зі сторінок цього програмного твору на нас сипляться візуальний хаос, комерційний бум і всілякі стихійні образи «смути» Лас-Вегаса: казино, мотелі, розважальні заклади в сполученнях несумісних стилів, від Сан Пьетро Берніні до Мінору Ямасакі, від ранньохристиянських мозаїк до екранних фасадів Едвіна Стоуна.

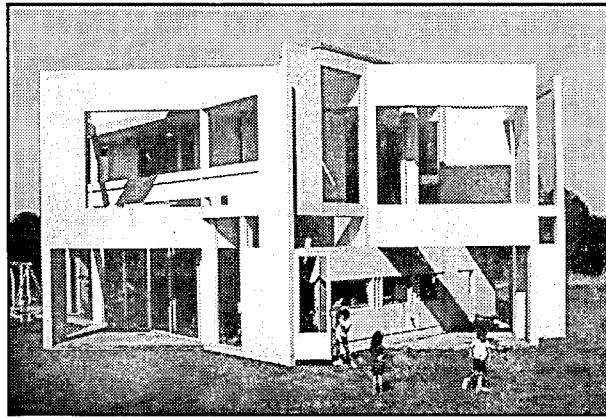
Наочний приклад хаосу і реклами всесвітньо відомої гральної столиці втілюється для Р. Вентурі в струнку систему «уроків» для архітектури і містобудування. Автор не втомлюється оспівувати особистість анонімного проєктувальника, архітектуру «комерційного переконання» і «низьку» естетику міського фольклору.

Незбаром Вентурі напише «Уроки Левіттауна». Тепер темою дослідження буде соціальна символіка житлового будинку, естетика самодіяльного будівництва, поганий смак і хаотизм прикрашальницької діяльності мешканців.

Основний «урок» Вентурі: заперечення традиційного розуміння ролі архітектора: він має змиритися з Хаосом в архітектурі і містобудуванні («Хаос як архітектура»), відмовитися від перетворювальної місії і прагнення до упорядкування дійсності та докорінно змінити відносини з замовником (перестати диктувати замовникові, як треба жити,

і стати на бік власника). Отже, знову: «Архітектура без архітекторів».

1969 У Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва влаштовано виставку та обговорення творів п'ятьох архітекторів: Пітера Ейзенмана, Майкла Грейвза, Чарлза Гуотмі, Джона Хейдака і Річарда Мейера. Згодом їх назвуть «Нью-йоркською п'ятіркою», або просто: «Білі». Їхні тодішні твори — іроніко-маньєристський геометричний синтаксис на тему модерністської архітектури 1920-х років: вишуканий сплеск так званого пізнього модернізму.



П. Ейзенман. Гауз-III: Міллер-гауз. Лейквілл, Коннектикут, США. 1969—1970.

■ Критичний пафос переоцінки цінностей модернізму дозволяє французькому історикові й теоретику архітектури Ф. Будону зробити висновок про «Невдачу Песака» Ле Корбюзьє. У виданому в Парижі фундаментальному дослідженні «Песак Ле Корбюзьє, 1927—1967» Будон показує, яких цікавих трансформацій у традиційному дусі «бордоських будинків» зазнали абстрактні форми корбюзьєанських кубів з усіма п'ятьма вихідними точками «сучасної архітектури» (стрічковими вікнами, дахами-терасами, опорами-стовпами, вільними фасадами і вільними планами)¹. Задум архітектора не вижив: за 40

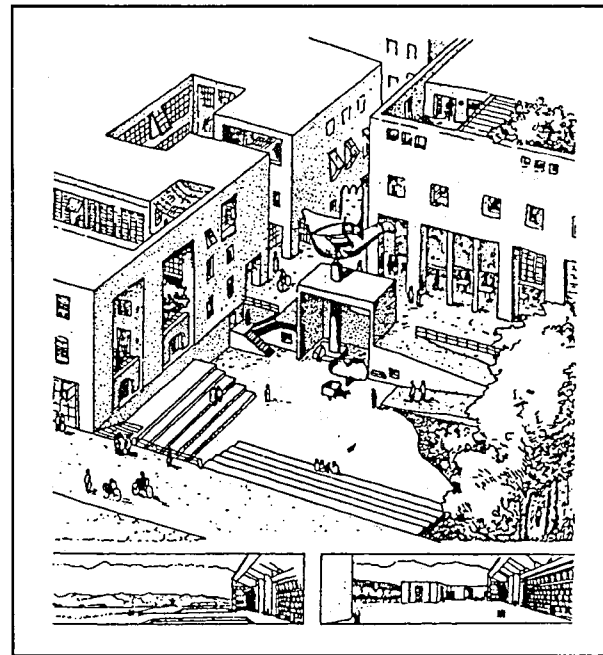
¹ Boudon Ph. Pessac de Le Corbusier. 1927—1967. — Paris. Dunod, 1969.

² Schmetzer H., Wakely P.J. Chandigarh. Twenty Years Later // Architectural Design. — 1974. — № 6. — P. 350—362.

³ Marcuse H. Commentary // Casabella. — 1970. — №345. — P. 30.

років мешканці перебудували будинки відповідно до місцевих традицій житла.

Через п'ять років англійські архітектори П.І. Вейклі та Х. Шметцер у статті «Чандігарх. Через двадцять років» (1974) зроблять спробу аналогічної критики ще одного шедевра «сучасної архітектури»². 1978 року Р. Перес де Арсе, який проголосив, що розуміє архітектуру «модернізму як руїни, на котрих треба спорудити старий урбанізм», розробляє дотепний проект «реурбанізації» району Капітолію в Чандігарсі, намагаючись надати новому місту лабіринтоподібні, мальовничо-заплутані межі історичного середовища. Критика архітектурної та містобудівної спадщини Ле Корбюзьє — вихідна точка постмодерністських роздумів про «дух місця», контекстуалізм і «середовищну» етику.



Р. Перес де Арсе. Проект реконструкції району Капітолію в Чандігарсі. Індія. 1978.

1970 Одвічний конфлікт батьків і дітей цього разу прислужився розвитку постмодернізму. Інцидент полягав у наступному. Фірма «Вентурі і Раух» взяла участь у конкурсі на проект житлових будинків на Брайтон Біч у Нью-Йорку і пожежної станції для м. Коламбус. Журі конкурсу, до якого входили метри архітектури

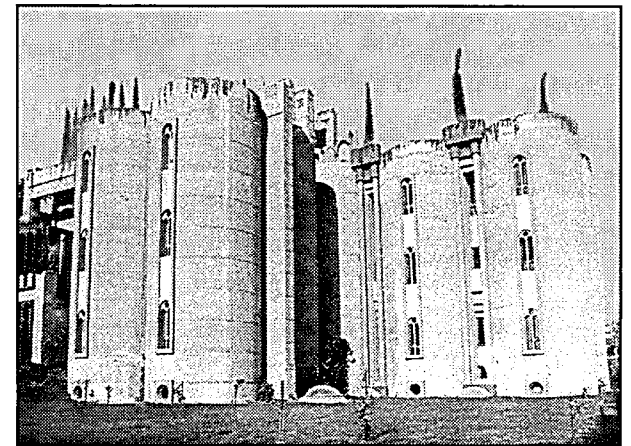
Філіп Джонсон, Гордон Баншафт («батьки»), відмовилося розглядати подані «Вентурі і Раух» («дітьми») проекти, оголосивши їх потворними й буденними.

Цей випадок спонукав появу полемічної статті Роберта Вентурі і Деніс Скотт-Браун «Потворна та буденна архітектура, або Декорований сарай» — відкритої маніфестації постмодерністської архітектури.

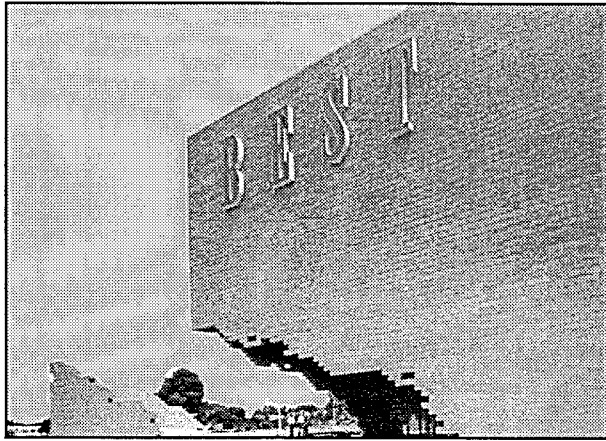
■ У відповідь на проект монумента у вигляді величезного банана для центру Нью-Йорка (в історичному Таймс-сквері ділової частини міста), виконаного відомим художником К. Олденбургом у дусі жажливої іронії поп-арту, з'являється стаття ідейного батька «нових лівих», славнозвісного філософа франкфуртської школи Герберта Маркузе з привітанням на адресу «революції» в сучасній архітектурі:

«Якщо ви зможете реально зіткнутися з такою ситуацією, де в кінці Парк-авеню буде величезне веселе кафе-морозиво, а посеред Таймс-сквер — величезний банан, то я скажу, і, гадаю, скажу з упевненістю, що це суспільство дійшло до кінця»³... Отже, «хай живе бунт!». Попервах постмодернізм мав багато спільного з ідеологією «нових лівих».

■ Іспанський архітектор Рікардо Бофілл, блукаючи околицями Барселони, вийшов до старенького цементного заводика. Цей «монстр» уразив уяву архітектора, і він вирішив будь-що перетворити



Р. Бофілл і «Тальєр де Архітектура». «Цементерія». Барселона, Іспанія. 1970—1975.



«САЙТ». «Північний проект». Супермаркет фірми «BEST». Сакраменто, Каліфорнія, США. 1976–1977.

його на свою робітню. Така передісторія «Цементерії» — мистецького осідку «Тальєр де Архітектура», мальовничої картини, що трохи нагадує романтичні руїни.

Власне, до 1970 року група «Тальєр» існує вже 10 років. У ній працюють архітектор Р. Бофілі, поет Х.-А. Гойтисоло, актриса С. Вергано, театральний режисер М. Нуньєс, архітектор Р. Колядо, математик Анна Бофілі, письменник-есеїст С. Клотас, філософ-естетик К.-Р. де Венгос. З'явилися перші твори — «Передмістя Гауді» в Реусі, вежа «Ксанаду», «Замок» (названий на честь роману Ф. Кафки) і «червоний мур» — «Волден-7». З моменту появи «Цементерії» (а будівництво і перевлаштування заводу під робітню затяглося на кілька років) група «Тальєр» радикально міняє спрямованість своєї творчості. Її твори здобувають світовий розголос.

■ 1970 року кілька нью-йоркських архітекторів: Елісон Скай, Еміліо Суза, Майкл Стоун і Джеймс Вайнс — об'єднуються в групу SITE («Скульптура в доквіллі») й починають видавати серію книжок під назвою «Он САЙТ». Архітектори відразу отримують багато замовлень на будівництво супермаркетів «BEST», над якими працюватимуть найближче десятиріччя. Найвідоміші здійснені проекти: супермаркети в Річмонді, Г'юстоні, Сакраменто. Група зажила популярності завдяки сповідуваним засадам естетизації руїн і руйнування. У Г'юстоні фасад будівлі нагадує мальовничі руїни. У Сакра-

менто один з кутів будівлі наче відламався і літає поруч з основним об'ємом. Чимало відділяє ці бязкі спроби руйнування від архітектурного деконструкціонізму 1980-х років. Тим часом є просто митецький, по-рекламному стилізований, естетський протест проти нудьги досконалості і розуміння архітектури як ілюзійністичного уявлення.

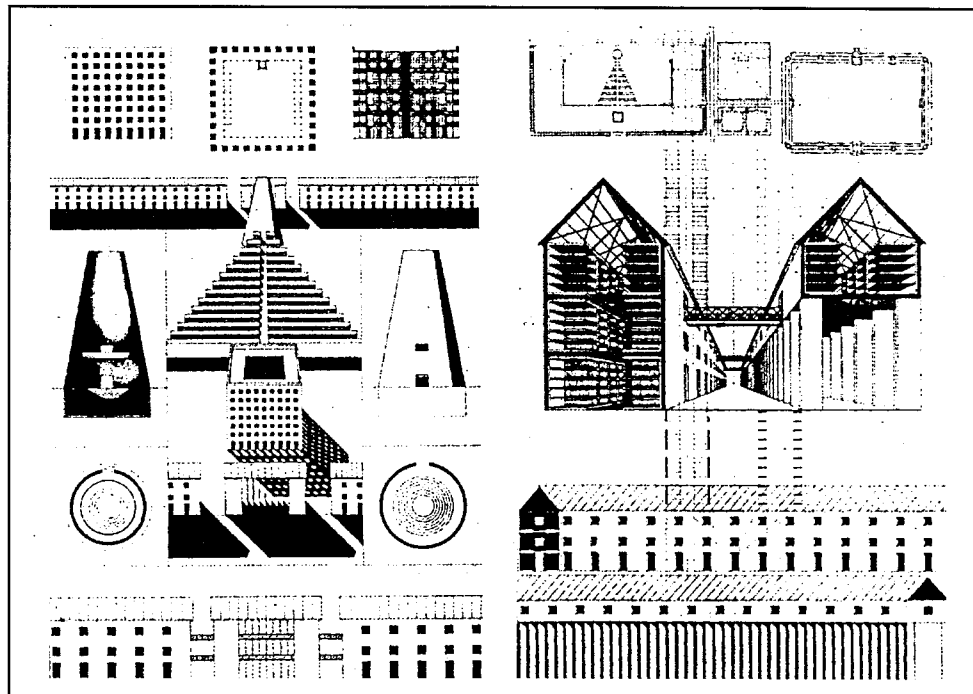
■ «Навіщо архітектурі форма?» — приблизно таке питання загадує японський архітектор Арата Ісодзакі, вимовляючи сакраментальну фразу: «Нещодавні пропозиції молодих архітекторів, включаючи «Аркігрем» і Х. Холляйна, продемонстрували бажання не думати про архітектуру як про щось, що має форму».

Дематеріалізація та «деархітектуризація» архітектури, естетика руїн і руйнування, неоформленість та бунт проти «довершеної» форми: таким увійшов в історію архітектури 1970 рік — початок дуже серйозного повороту в архітектурній свідомості.

1971 Проект цвинтаря Сан-Катальдо в Модені італійського архітектора Альдо Россі (виконаний разом з Г. Брагієрі) виграє конкурс. У цьому проекті вперше прозвучить тема символізму

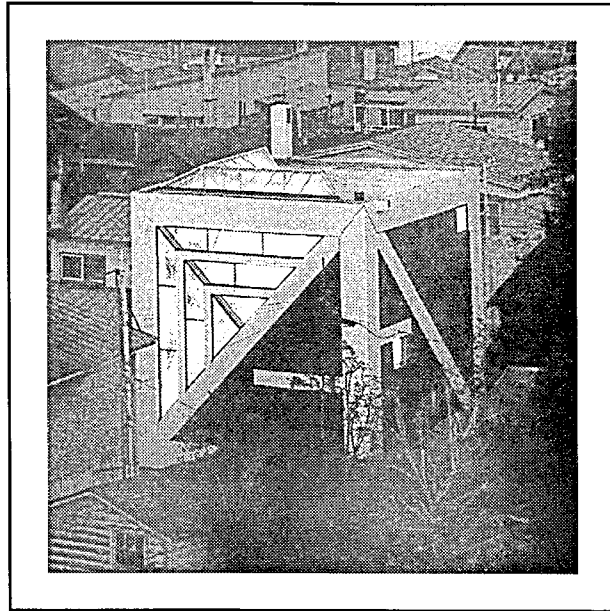
пам'яті, що стала чи не найпопулярнішою в європейській архітектурі 1970—1980-х років, і втілюється пошуки архетипів «колективного несвідомого». Апеляція до «глибинних структур» людської психіки зумовила основні елементи «словника» елементарних геометричних форм Альдо Россі. Це найпростіші знаки: конус (спільна могила), куб (святинище жертв війни) тощо. Витончено викреслений проект цвинтаря в Модені — твір філософський, сповнений тонкого психологізму та містичних моторошних деталей. Так, у «Будинку мертвих» вікна вибиті і даху нема, як і у всіх будинків, населених безтілесними привидами пам'яті. Асоціації, що виникають на шляху до первинних структур, справляють враження майже метафізичної глибини.

■ На тлі вишуканої метафізики проектів Альдо Россі архітектурні забавки Луї Клоте та Оскара Туске здаються цілком невинними дитячими жартами. Найвідоміша з них — Бельведер Джорджіна в Джероні. Цю споруджену в класичному передмісті бельведер-спальню, на дах якої власник в'їздить на машині (!) між колон цілком класичного храму, через сім років Чарлз Дженкс назве яскравим прикладом «грандіозної іронії постмодернізму».

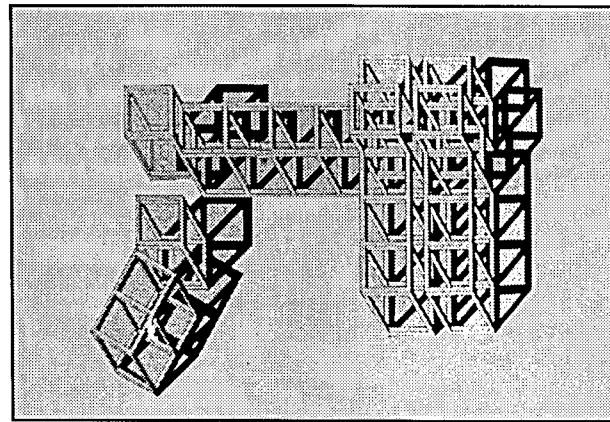


А. Россі, Дж. Брагієрі. Проект цвинтаря Сан-Катальдо в Модені. Італія. 1971.

■ В Японії, на острові Хокайдо, виростає досить незвичний напівпрозорий куб, що прорізаний різкими діагоналями і трохи нагадує збільшену дитячу іграшку, казна-як укинута в місто. Автор цього бадьорого протесту проти традицій і контексту — японський архітектор Монта Модзуна. Основна ідея проекту — «будинок у будинку». Назва цілком відповідає програмі формально-художнього експерименту — «Антижитло».



М. Модзуна. «Антижитло». Хокайдо, Японія. 1971.



А. Ісодзакі. Проект Музею образотворчого мистецтва у Такасакі. Японія. 1971–1974. Концепція структури.

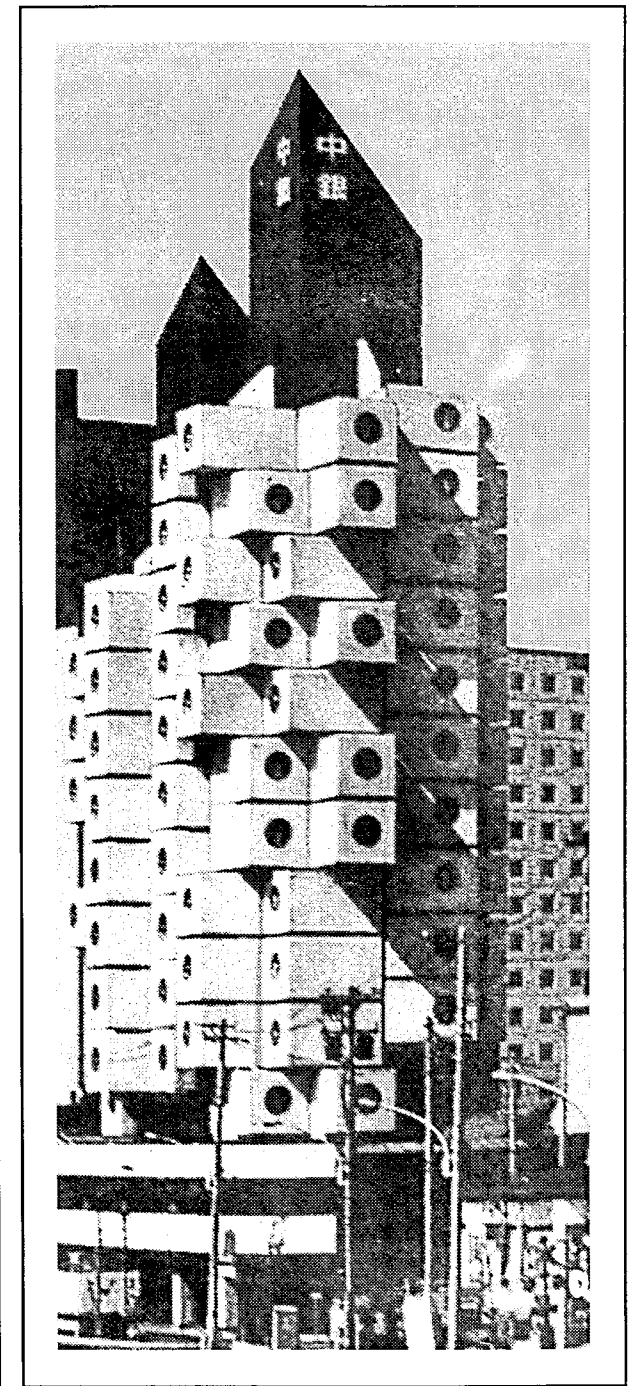
Мотив «будинку у будинку» в «Антижитлі» Монта Модзуни за кілька років цікаво втілиться в проекті «Гауз-Па» Пітера Ейзенмана. «Гауз-Па» задуманий з трьох різномасштабних об'ємів, вставлених один в один, кожен з них — ніби макет усередині більшого макету. Одного разу народжуючись, архітектурна ідея не зникає, а продовжує пунктирне існування.

«Антижитло» Монта Модзуни, «Гауз-Па» Пітера Ейзенмана (цей ряд можна б продовжити як в минуле, так і в майбутнє) трохи нагадують бібліотеку з «самоцитованих» книжок Борхеса — цього прикладу вічного процесу самоцитування.

■ Цього ж року Арата Ісодзакі створює проект Музею образотворчого мистецтва у Такасакі. Ціле набрано з «кубиків»-фрагментів. Тема композиції ще цілком техніцистська, модерністська за духом. Але втілення виламується за рамки функціоналізму. Частини «бунтують» проти цілого, ламаючи його жорстку структуру. В цьому «бунті деталей», у витончених, ніби випадкових розворотах форми — заклик до розкріпачення та внутрішньої свободи: свободи частини від цілого, форми — від функції, образу — від конструкції. Мабуть, найдивовижніше в творчості Ісодзакі — контраст зовнішньої жорстко логізованої структури та внутрішньої розкутості.

1972 Якщо вірити Чарлзу Дженксу, цей рік став зламним у розвитку західної архітектури. Цей рік — дата метафоричної смерті «сучасної архітектури», що дотепно засвідчена авторитетною думкою відомого критика в його словах, які стали згодом широковідомими. Саме вони відкривають книжку «Мова архітектури постмодернізму»: «Нова архітектура» померла в Сент-Луїсі, штат Міссурі 15 червня 1972 року о 15 годині 32 хвилини після полудня або близько того». Саме тоді кілька корпусів кварталу Прют-Айгоу (звичайного урбаністичного «монстра сучасної архітектури») було висаджено динамітом.

Зрозуміло, перехід від модернізму до постмодернізму був плавним і тривав, принаймні, кілька десятиріч. Книжка Роберта Вентурі «Складність і протиріччя в архітектурі», випадок на Міланському трієнале, вибух кварталу Прют-Айгоу — скільки їх, цих умовних точок відліку? Не забуваймо, що будь-які спроби фрагментувати архітек-



К. Курокава. Капсул-блдинг. Накагін, Токіо, Японія. 1972.

турний процес, відмічати умовні точки розривів безперервної тривалості, — усього лишень дослідницька абстракція.

Тим дивніше те, чому стільки настирливої уваги приділяється події вибуху в Сент-Луїсі в постмодерністській літературі. Справді, смерть «сучасної архітектури» стала одним з найбільш популярних і найбільш живучих міфів постмодерністської свідомості. Проте до кінця 1980-х років цей міф замінюється новим: «сучасна архітектура далекі не вмерла». Як і давньоєгипетський бог підземного царства Озіріс, який періодично то вмирав, то воскресав, «сучасна архітектура» (очевидно, поринувши на два десятиріччя в летаргійний сон) до початку 1990-х років знову воскресла.

■ Кішо Курокава споруджує свій знаменитий «капсульний» будинок у Тоціо. Ось як відгукується на цю подію Ч. Дженкс: «140 капсул-блоків були підняті на двох бетонних стовпах. Метафора поставлених одна на одну цеглин або грудочок цукру з'являється знову приблизно через кожні п'ять років відтоді, як її запропонував 1922 року Вальтер Гропіус».

Цей твір увійде до історії архітектури як класичний приклад «різничитання» архітектурних метафор. Приміром, з погляду європейців, ця будівля нагадує пральні машини або рафінад. Ця часткова метафора здивувала Курокаву, який відповів на це зіставлення так: «В Японії ми будуємо для птахів бетонні ящики-сідала з круглими отворами і розвішуємо їх по деревах. Натомість я побудував їх... для мандрівних бізнесменів, бакалаврів, які так часто залітають до них зі своїми пташками».

■ Межі між «пізнім» та постмодернізмом досить умовні. Одне з підтверджень тому — творчість американського архітектора Кевіна Роша. 1972 року з'явилася чи не найвідоміша споруда цього архітектора 1970-х років — вежа «Лицарів Колумба» в Нью-Гейвені (1967—1972). Демонстративно надвеликі форми вежі протиставлені дрібним формам старого міста в стилі Нової Англії. Величезні залізобетонні туби — гігантські колони біля в'їзду в місто — задають супермасштаб американського мегаполіса. На початку 1970-х років одночасно співіснують «паралельні світи» модернізму, а також пізнього, пост-, нео-, супер- та антимодернізму. І цей поліфонізм взаємопроникних тенден-

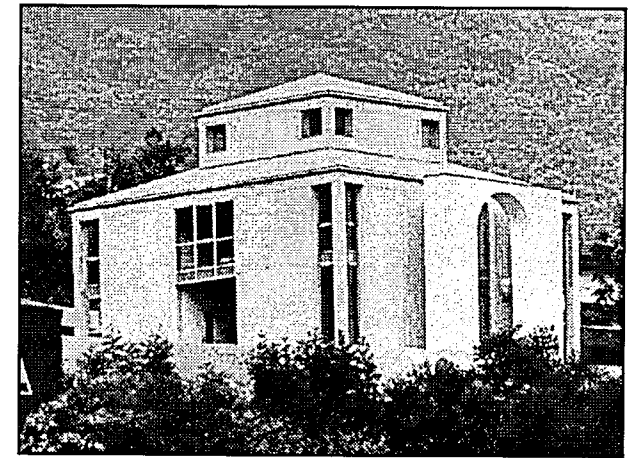
цій архітектурного життя, напевно, природний в ситуації переоцінки всіх цінностей.

■ Ще один «паралельний» *інший світ* архітектури початку 1970-х — класицизм. Незабаром його назвуть «постмодерністським класицизмом», але про це ще не знають архітектори Бруно Райхлін і Фабіо Рейнгарт, які спроектували віллу Тоніні в Торічелле (Швейцарія; 1972—1974).

Автори цитують Альберті: «серце будинку» — це головна частина, навколо якої групуються підлеглі частини, — це ніби громадська площа всередині будівлі». (Метафора міста-будинку має давнє коріння). Райхлін і Рейнгарт також споруджують Будинок як Місто: повторювані квадратні кімнати треба розглядати як маленькі будинки, що туляться до центрального серця, п'яци, де сім'я їсть, посідавши до круглого столу.

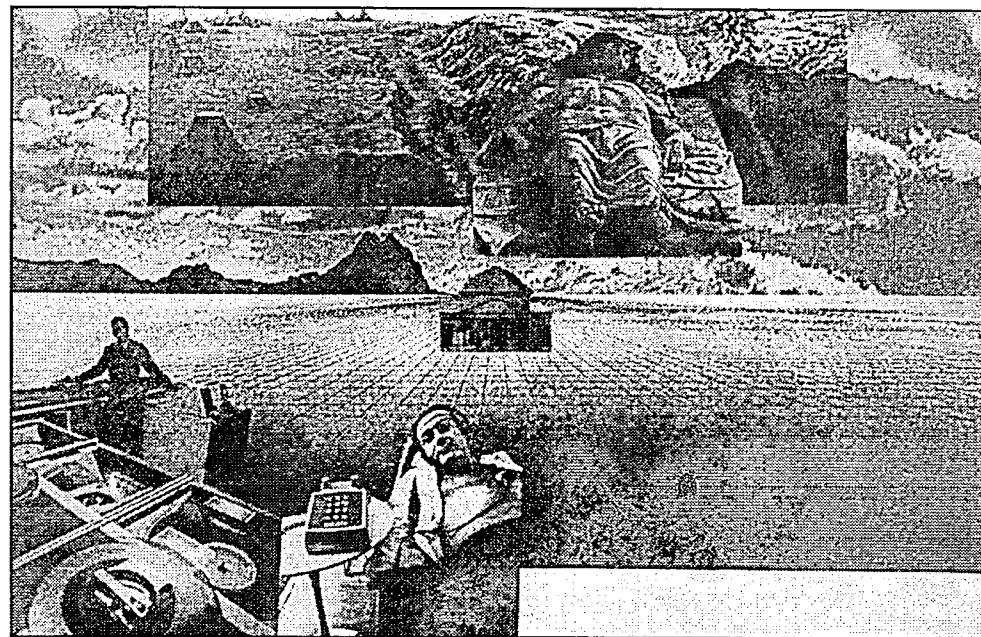
Вілла Тоніні «з гарними пропорціями в традиціях Альберті — Палладіо, з великою аркою, симетричними вісями й дуже простими математичними пропорціями» — ввічливе «підтакування» архітектурній традиції, чемний уклін на адресу архітектурних авторитетів.

■ Цього ж року з'являється етапна книжка відомого критика Філіпа Дрю: «Третє покоління. Зміню-



Б. Райхлін, Ф. Рейнгарт. Вілла Тоніні в Торічелле. Швейцарія. 1972–1974.

ване значення в архітектурі». «Третє покоління» архітекторів (покоління початку 1970-х років) характеризується автором як нова, гуманістична хвиля, що заперечує ідеали попередньої доби, але не висуває жодної позитивної програми. Це вже не стихійний бунт «одинаків», розкиданих в просторах архітектурного світу, а єдине «покоління», яке



«Суперстудіо».
Ілюстрація до тексту конкурсного проекту цвинтаря в Модені. Італія. 1971.

ставиться цілком «терпимо» до різних формальних пошуків, покоління провідників нових засад. «Нова свідомість, знайдена в архітектурі третього покоління, — твердить автор, — визначає істотну зміну в «значенні» сучасної архітектури, яке пов'язується тепер з різними аспектами плуралізму»¹. Книжка Філіпа Дрю — одна з перших спроб подолання концептуальної кризи в архітектурі — окреслює підвалини рятівної віри в плуралізм (що стане ще одним «міфом» постмодерністської свідомості двох наступних десятиріч) і дає фундаментальну характеристику «нової хвилі» в західній архітектурі.

■ Виставка в Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва «Італія. Новий вітчизняний ландшафт» спопуляризувала флорентійську групу архітекторів «Суперстудіо». Вона була створена ще 1966 року. Крістіано Торальдо ді Франчіа, Роберто Магірі, П'єро Фразінееллі та Алессандро Полі, — архітектори, що об'єдналися під проводом Адольфо Наталіні — обрали своїм кредо «запровадження постійної втечі від жахливого повсякдення, нав'язаного двозначністю раціоналізму та функціоналізму». Початок творчої діяльності «Суперстудіо» — фантастичні проекти: автострада «Земля — Місяць», «Бетонні стіни в джунглях нью-йоркських хмарочосів», «Споруди на горбах, відбиті у воді», «Безперервний монумент», «Істограми д'архітектура», «Меморіальний парк учасникам Опору в Модені». Від «фантазійного» періоду творчості «Суперстудіо» залишилося небагато. Фантазії так і залишилися фантазіями, що, втім, визначали, на штат футуристичних проектів «Аркігрема», стан архітектурної думки свого часу.

Ще до кінця десятиріччя архітектори «Суперстудіо» повернуться до реальних проектів в дусі контекстуалізму. А в 1980-х лідер групи А. Наталіні напише книжку «Кам'яні фігури» — докладний самоаналіз творчості і опис власних проектів: споруда Центру комп'ютерів Золя Предозе на околиці Болоньї — стилізація під місцевий сінник 19 сторіччя і спроба вписатися в пасторальний ландшафт цих місць (1982); будівля банку в Альцате Бріанца, неподалік Комо (1983) тощо. Провідні теми проектів — архітектурне оточення, час, пам'ять.

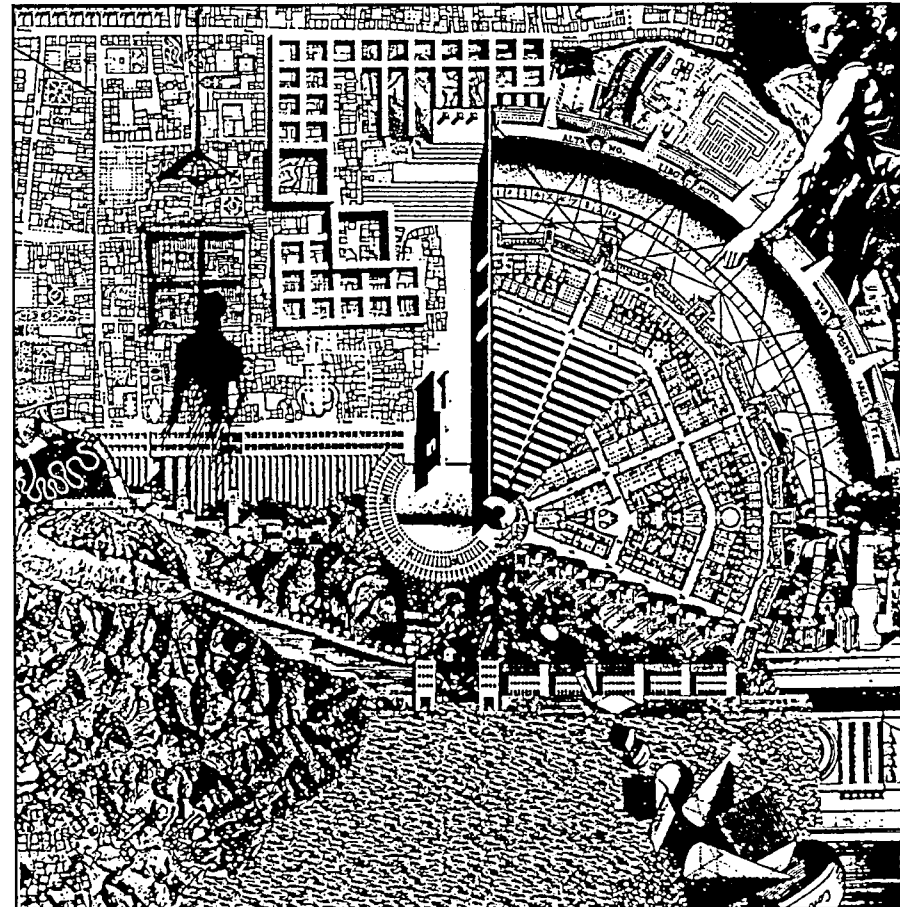
Від вигадки — до реальності? Від фантазії — до життя? За словами Паоло Портогезі, архітектори «Суперстудіо» «вирішили скинути шати янголів і магів і повернутися на землю, віддаючи перевагу її зморшкуватій дійсності»...

1973 Альдо Россі видає каталог XV трієнале в Мілані під назвою «Раціональна архітектура», де сформульовано основні формальні засади «неорационалізму», що, власне, став у 1970—1980-х роках у Європі та США новим інтернаціональним стилем.

Під впливом ідей Клода Леві-Стросса, структурної антропології та етнології Альдо Россі закликає до пошуку базових структур і архетипів «колективної пам'яті, вважаючи, що, як і усіляка культуротворча діяльність, архітектура спирається на певні

об'єктивні структури, «базові моделі», котрі лежать в основі тотальності архітектурної історії. Тому архетип колони у Альдо Россі — циліндр, архетип бані — напівсфера, архетип вікна — квадрат тощо. В. Лампуньяні каже, що Россі робить акцент майже на метафізичній чіткості та ясності, таким чином виникає свого роду «абсолютний культ форми»...

■ Світ архітектури в Альдо Россі — невід'ємна частина світу міста. Того ж таки 1973 року з'являється його відома книжка «Архітектура міста» — дослідження морфології міського простору. Услід за Альдо Россі, 1975 року видасть свою книжку «Значення міста» Карло Аймоніно. Чільна тема його роздумів — пам'ятник і довкілля, випадковість і міська тканина.



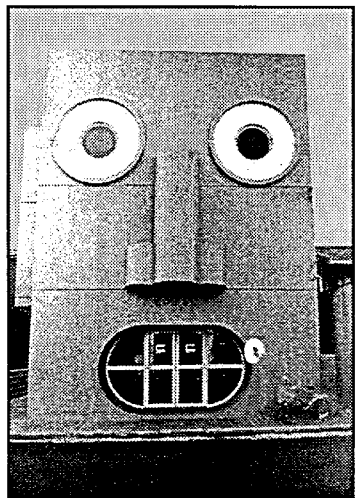
А. Россі.
«Ля сітта — аналога».
Концепція аналогового
міста. 1976.

¹ Drew Ph. Third Generation: The changing meaning of architecture. — №4. — 1972. — P.171.

І, певно, природно, що саме там, в Італії, в країні з віковими культурними нашаруваннями, у країні Вічного Міста, з'являються книжки Альдо Россі та Карло Аймоніно, що стали прологом до «міської теми» в архітектурі 1970—1980-х років. Саме в цих книжках уперше виразно прозвучали заклики до «археологічних спогадів» і створення монументів, які формують колективну пам'ять. Вулиці, квартали, майдани для міста — те саме, що колона, архітрав, карниз для архітектури. Так виникає поняття «місто з пам'яттю». Так з'являється гіпотеза про місто як «аналогію місця», «мистецтво пам'яті», «поклик історії».

За п'ять років французький архітектор Антуан Грюмбах висловить це розуміння міста лише кількома рядками: «Місто — театр пам'яті, на сцені якого розігруються епізоди надбань і втрат... завдання архітектора — зміцнення міської пам'яті, внесок до міської багатшаровості»¹.

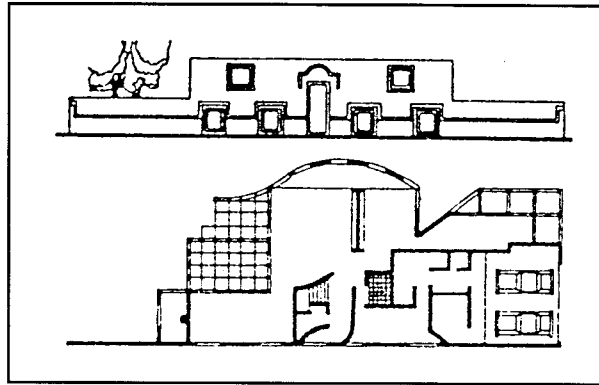
1974 Архітектура рухається далі в напрямі, відомому, мабуть, тільки їй. Іноді на цьому шляху можуть виникати «дивацтва», які ніхто не годен пояснити. Як, наприклад, ось ця: Дім-обличчя в Кіото (Японія) архітектора Кацумаси Ямашита. Чарлз Дженкс зауважить з приводу цієї надто прямолинійно реалізованої антропоморфної метафори: «Вас проковтують з похмурим поглядом; витріщені очі і ніс, що потребує пластичної операції. Такий буквализм викликає подібні несхвальні зауваження й питання: «Але де ж вуха?»...



*К. Ямашита.
Дім-обличчя в Кіото.
Японія. 1974.*

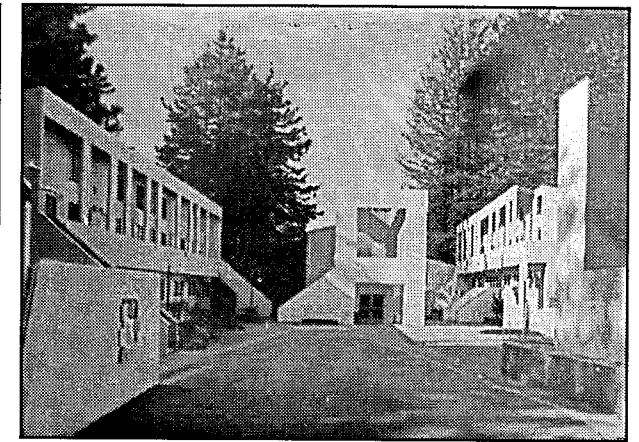
■ Пітер Блейк пише статтю з вельми імпозантною назвою: «Про безглуздя сучасної архітектури». У сповідальному жанрі автор проголошує відмову від своїх колишніх переконань, бо, на думку Пітера Блейка, «всі положення «сучасного руху» помилкові, а правильним є протилежне». Що ж, не буде перебільшенням сказати, що це «архітектурне безглуздя» має свою рацію.

■ 1974 рік дав архітектурі два твори, які слушно вважатимуться «класикою» постмодернізму. Один з них — будинок Ленга в Конектикуті архітекторів Роберта Стерна і Джона Шугарта Гагмана. Учень Роберта Вентурі, його тезко, Роберт



Р. Стерн, Дж. Гагман. Ленг-гауз. Вашингтон, Конектикут, США. 1974. План і фасад.

Стерн відійшов від свого вчителя і його естетики поп-архітектури. Ідеали Стерна — чудернацькі гібриди модернізму й ар-деко, втім, такі ж буденні й потворні, як і «декоровані сараї» Вентурі. Ленг-гауз — яскравий приклад цього. За складної та динамічної організації внутрішнього простору — навмисно примітивне, вкрай просте розв'язання приземкуватого площинного фасаду з надто випнутим білим рельєфом і банальною симетрією (яка, до речі, не сумісна з логікою внутрішнього простору, хоча й не жалкує за цей свідомий обман). Інший — Кресдж-Коледж на острові Санта-Крус архітекторів Чарлза Мура та Вільяма Тернбала. Проектна фірма МЛТВ (MLTW), заснована 1962 року Чарлзом Муром спільно з Ліндоном, Тернбалом і Вайтекером — перша американська асоціація архітекторів, що практично втілила ідеї постмодернізму.

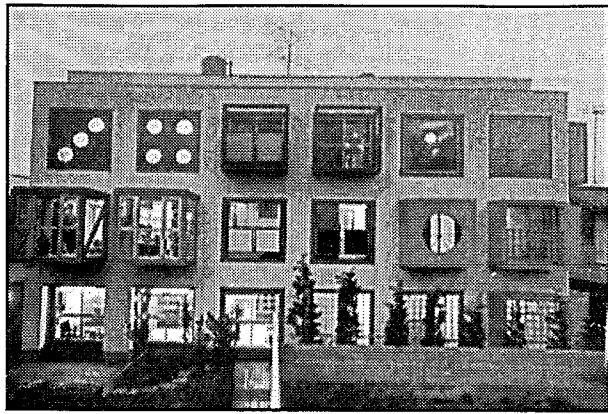


МЛТВ/Мур-Тернбал. Кресдж-Коледж. Санта-Крус, Каліфорнія, США. 1965–1974. «Аркади».

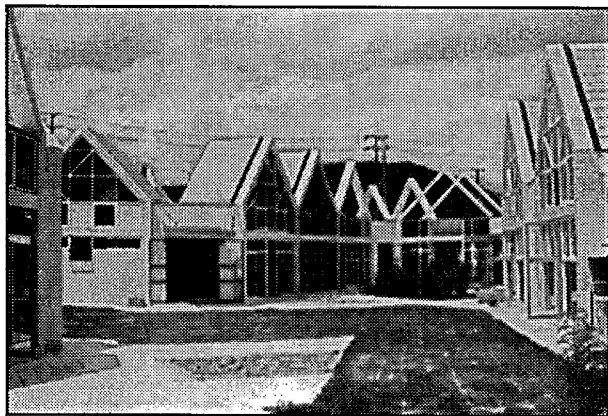
Кресдж-Коледж — найвідоміший їхній твір — це студентське «селище» Каліфорнійського університету з колонадами, арками, галереями, зі сніжно-білими фасадами і яскравими червоними та синіми вставками. Така пародія на античність насичена безліччю іронічних «символічних монументів». Наприклад, у центрі комплексу, на місці, призначеному для колодязя, споруджується... пральня (вивертання значень навиворіт). Трибуна для промовців розташовується поруч з кошиком на сміття (хіба слова — не сміття?). Над телефонами-автоматами зависли арки-балдахіни у формі вуха (кажи-кажи, тут усе прослуховується). Весь комплекс насичений атмосферою легкого архітектурного гумору і сповнений ігрових сценічних ефектів.

1975 Чарлз Дженкс уперше вживає термін «постмодернізм» у сучасному значенні в статті «Піднесення післясучасної архітектури». Архітектурна теорія, що ось вже кілька років перебуває в стані апатії та сумнівів, у великому боргу перед архітектурною практикою. Перші, ще боязкі спроби рефлексії-осмислення лишилися позаду або, точніше, знесені могутніми хвилями, що затопили архітектуру спорудами на штатт історико-еклектичних лаштунків. Термін «постмодернізм» ніби кинутий навздогін бурхливій, спонтанній та невга-

¹ Grumbach A. The Theatre of Memory // Architectural Design. — 1978. — V. 48. — №8–9. — P. 2.



К. Ішиї. «54 вікна» (Клініка й резиденція Соїя). Канава, Японія. 1975. Дворовий фасад.



К. Ішиї. «54 дахи» (Школа Нарсері). Окаяма, Японія. 1979. Загальний вигляд комплексу.

мовній стихії архітектурного життя, що стрімголов біжить у майбутнє. Події в ньому падають рясним градом.

■ Виставка архітектурної графіки з архівів Еколь де Боз'Ар у Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва має гучний успіх і остаточно запроваджує в американській архітектурі моду на *архітектуру історизму*.

■ Банк у м. Фукуока японського архітектора Кішо Курокави (1971—1975) — яскравий, незабутній

¹ К. Ишии. «Традиция — это созидание» // Архитектурный вестник. — 1993. — № 4. — С. 31.

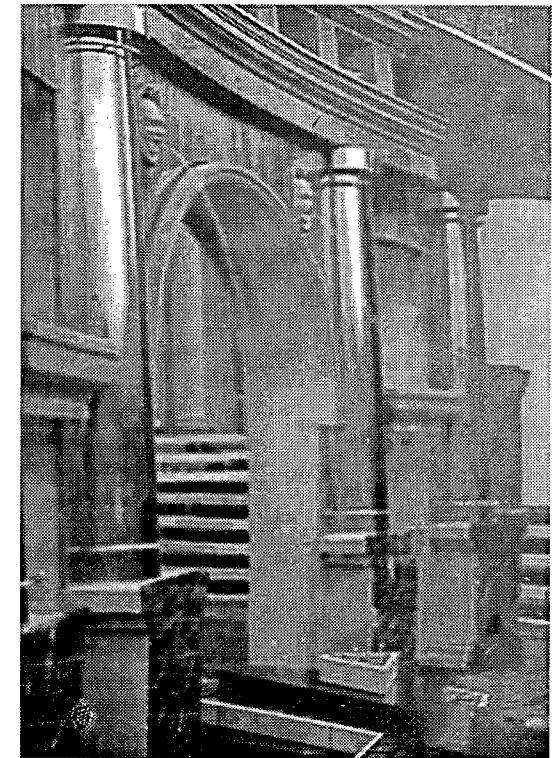
образ «куба, вибитого з куба» — втілює філософські концепції японського постметаболізму, про які розмірковує Курокава, — ідеї невизначеного, проміжного «ен-простору» та «архітектури симбіозу».

■ «Орегонський експеримент» американського мислителя, архітектора й математика Крістофера Александера підсумовує досвід «включного» проектування з урахуванням довкілля, ситуації, контексту.

■ У британському місті Іпсвічі з'являється славетний «Чорний Рояль» — споруда фірми «Вілліс Фабер і Дьюма» (1974—1975), вуціль дзеркальна вигнута стіна фасаду якого дематеріалізує, «розречлює» архітектурну форму, яка, втративши своє «Его», розчиняється в міському середовищі численними полісками, відсвітами і відбиттями. Ця споруда — визнаний шедевр дзеркальної архітектури «високої технології», а його автор, англійський архітектор Норман Фостер, стане одним з найвідоміших послідовників напрямку гайтек, що своїми підкреслено сучасними технологічними формами протиставив себе постмодернізму з його історично-«згадувальними» настроями. І саме Норманові Фостеру доведеться створити через 15 років найсміливіший проект антиісторичного монумента «Мілленіум Тауер» — «Вежі Тисячоліття», і, хтозна, може, за образом цього інженерного велета й судитимуть про архітектуру зламу тисячоріччя наші нащадки, забуваючи про витoki постмодерністського еkleктизму...

■ На іншому полюсі художніх пошуків — звернення до коріння. Японський архітектор Казухіро Ішиї, проголосивши гасло «справжня традиція — це творення», будує, на перший погляд, і зовсім не традиційні комплекси: «54 вікна» (1975), а через чотири роки — «54 дахи» — отакий веселий, не скутий ніякими заборонами й обмеженнями японський постмодерн.

Казухіро Ішиї, пройшовши складний духовний шлях від перших спроб химерного протесту проти модернізму до проникнення в архітектурну сутність фізичних явищ в дусі давньосхідної релігії синтоїзму, обожнення природи та поклоніння духам камі, стверджує, що ціле життя вдався до творчості до національних традицій, пропускаючи тисячолітній досвід розвитку японської архітектури крізь призму сьогоденного бачення професії, завдань, що стоять перед архітектором наприкінці 20 сторіччя¹. Саме в цьому зверненні до коріння



Ч. Мур. П'яцца д'Італія в Новому Орлеані. США. 1975–1981. Пергола і тосканські колони.

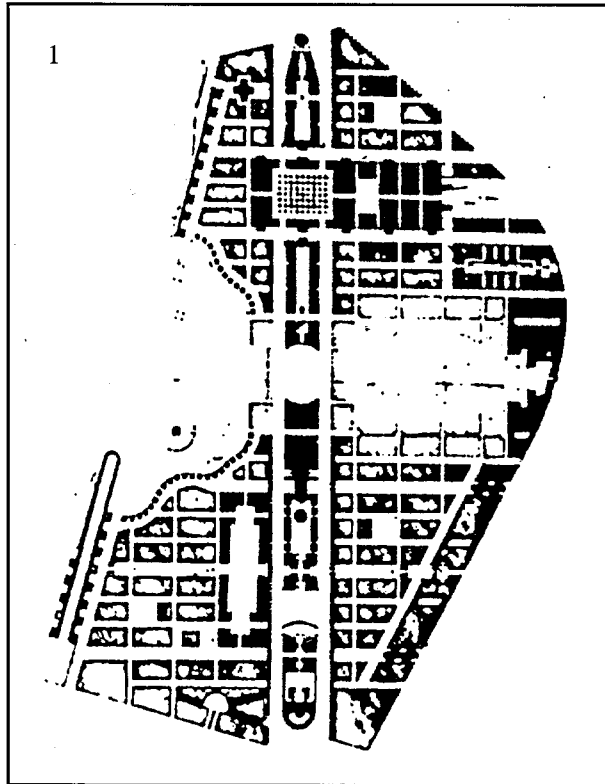
він убачає реальний шлях подолання або, принаймні, пом'якшення модерністського запалу.

■ У Нью-Йорку засновано групу ОМА. До неї входять Р. Коолхаас, Е. Зенгеліс, згодом — з 1977-го по 1979-й — учениця Р. Коолхааса З. Хадід. З групою співпрацюють М. Фрізендорп, З. Зенгеліс, О.-М. Унґерс. Початок творчої діяльності ОМА — концептуальні проекти з характерними назвами: «Вихід», «Добровільно ув'язнені архітектори», «Місто полоненої земної кулі» тощо. Такі перші кроки майбутніх визначних лідерів архітектурного деконструкціонізму.

■ За проектом Чарлза Мура розпочато будівництво Площі Італії в Новому Орлеані (1975—1981). За опитами часопису «Progressive Architecture» — це найвідоміший твір 1970-х років. І, ймовірно, — найсуперечливіший. В ньому подибуємо круглу

Л. Кріе. Конкурсний проект забудови Ля Віллет у Парижі 1976.

1 — Генплан. 2, 3 — Фрагменти забудови.



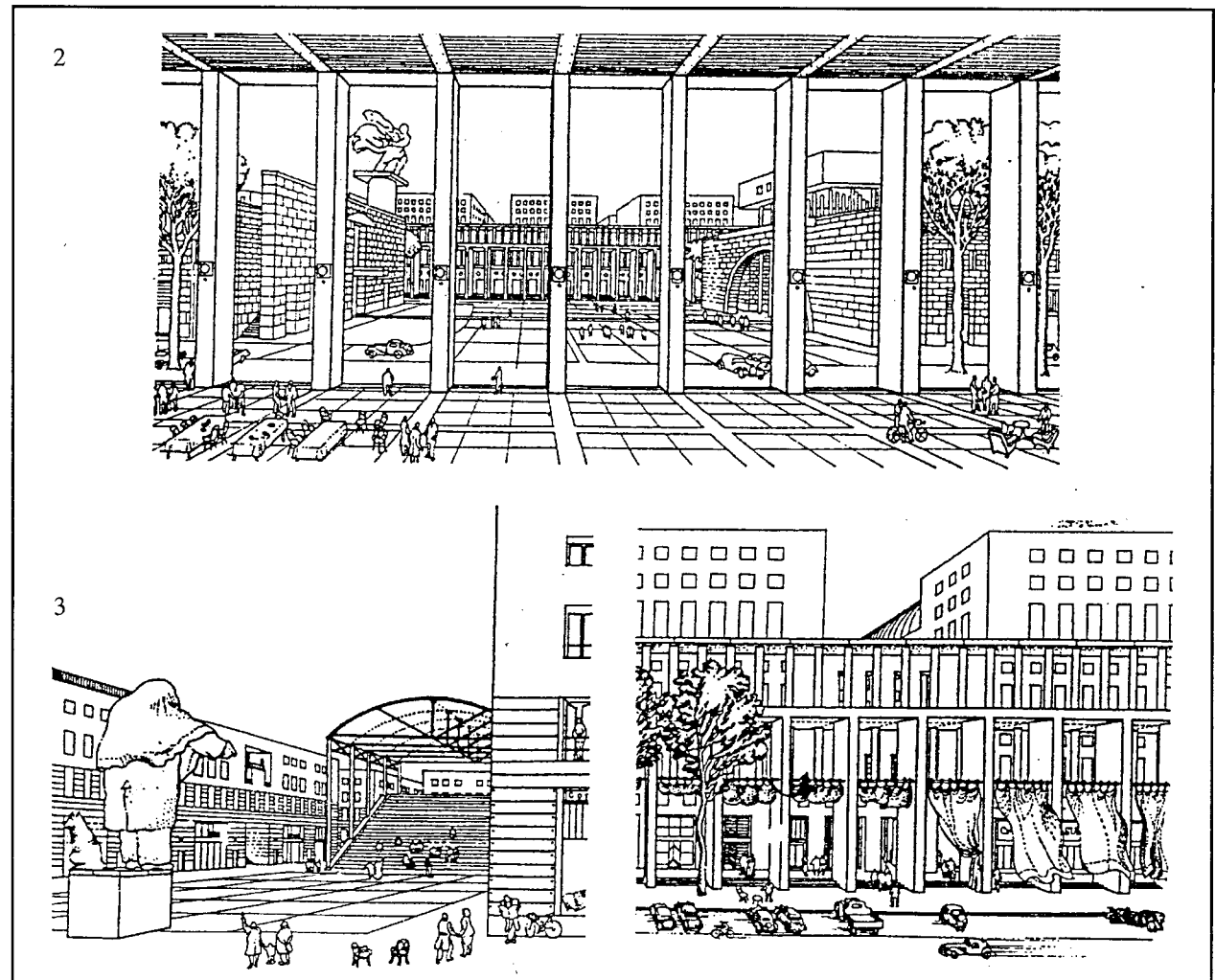
площу, вимощену привезеними з Італії плитами граніту і мармуру, географічну карту — макет Італії, класичні колонади, сталь, позолоту, водограй «Треві» й навіть — ліпні маски архітектора Мура в тимпанах арок, з рота яких струмує вода. Тут скрізь — сарказм і зумисність, виклична яскравість і скандальність, маскарадність та іронічна буфонада. Жарти й кпини щодо високих традицій — цілком нешкідливі. Бавлячись у дивну гру невловної плинності змісту, форми, за якими колись стояли священні значення, перетворюються на прості аксесуари розігрованої смішної вистави архітектури. П'яцца д'Італія — либонь, «найбільш постмо-

дерністський» комплекс постмодернізму: найодіозніше втілення його формальних пошуків і найсумніший пам'ятник його духовному безсиллю.

1976 Поданий на Міжнародний конкурс на проєкт забудови Ля Віллет у Парижі проєкт Леона Кріе втілює ідею «міста в місті».

Головні засади проєкту:

- 1) місто має бути перебудоване відповідно до масштабу людини,
- 2) треба відмовитися від жорсткого зонування: місто має складатися не із зон, а з локальних кварталів,



3) будівлі повинні відрізнятися не функціями, а видами їхньої образної характеристики. В основу планування Л. Кріє кладе ієрархічну систему вулиць і невеликі, на чотири поверхи, житлові блоки. В центральній частині Ля Віллет — чимала паркова зона. Передбачається лише пішохідний рух. Перші поверхи віддано під майстерні й магазини. Розв'язання Кріє виявилось вельми незвичним для консервативно налаштованого журі. Його проект отримує 3-тю премію. Але, попри невисоку оцінку, він здобуває надзвичайну популярність, обійшовши практично всі великі часописи.

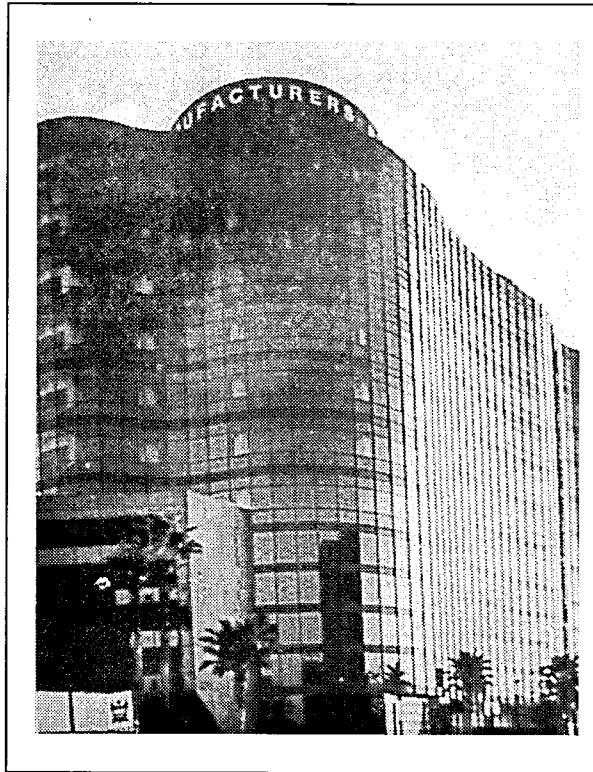
■ «Знаки життя: символи в американському місті». Так називається програмна виставка, організована Р. Вентурі й Д. Скот-Браун. Головна тема виставки — символи урбаністичного ландшафту, образи, з яких складається звична мова предметного середовища. Зроблено ще один крок до утвердження ідеалу поп-архітектури. І не лише в теорії.

■ У прибудові до музею в Оберліні цього ж року Роберт Вентурі спорудить свій знаменитий гіпертрофований іонічний ордер. Цьому вкрай неграційному витворові — парадоксальній за розмірами, пропорціями, атектонічності, обшитій дошками в дусі естетики поп-арту колоні — судилося стати, мабуть, одним з найчастіше критикованих символів постмодернізму в архітектурі.

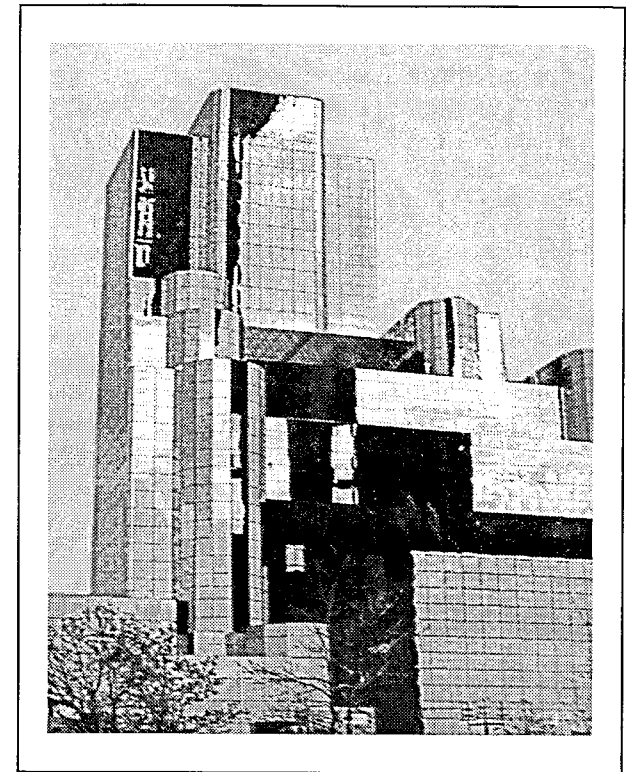
■ На конференції ООН у Ванкувері, присвяченій населеним пунктам, основним шляхом поліпшення житлових умов оголошено «самодіяльне будівництво». Отже, нащо потрібний архітектор?

■ Ствердження ідеалів самодіяльного будівництва, включення до міського контексту й поп-архітектури наштовхується на опір у новій хвилі пізнього модернізму, посилюються тенденції до вишуканості й манірності технологічних форм. Кінець 1970-х — час розквіту в американській архітектурі гай-теку і дзеркально пригладженої архітектури слік-теку.

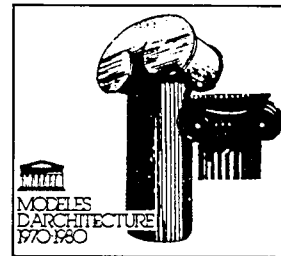
■ Завершено спорудження Тихоокеанського Дизайн-Центру (ТДЦ) в Лос-Анджелесі (1971—1976) архітектора Сізара Пеллі, лідера слік-теку. Велетеньська споруда ТДЦ збудована з блакитного скла, за що й одержала у жителів міста прізвисько «Блакитний кит». Вона має вигляд витягнутого (пресованого) архітектурного зламу: єдиний



Е. Ламсден. Мануфактурний банк. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1974–1976.



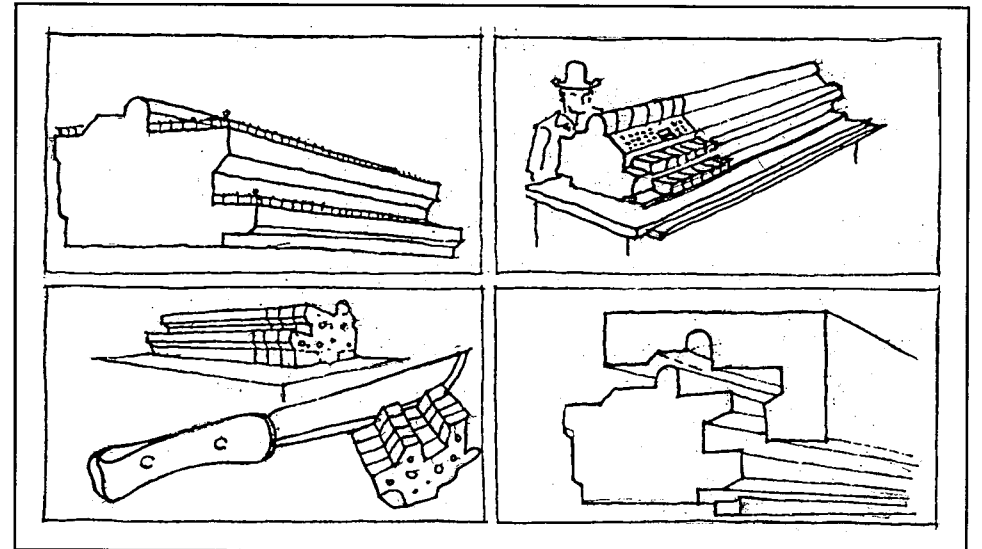
В. Беккет. Готель «Гайат Рідженсі». Даллас, Техас, США. 1976–1978.



Р. Вентурі.

Іонічна капітель ордера у прибудові до музею в Оберліні. США. 1976. Малюнок обкладинки архітектурного журналу.

С. Пеллі. Тихоокеанський Дизайн-Центр (ТДЦ). Лос-Анджелес, США. 1976.

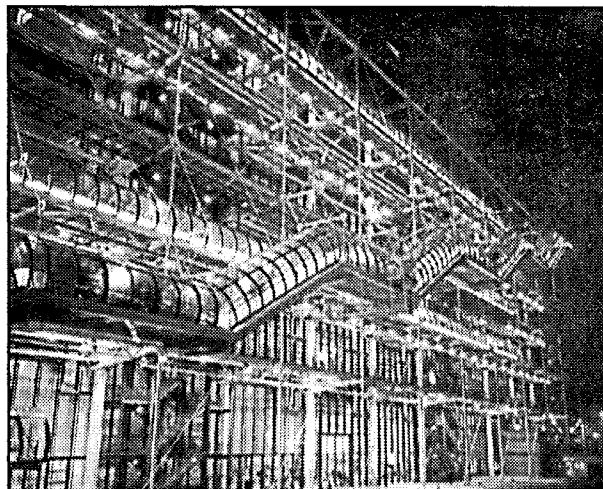


профіль іде уздовж всієї будівлі, від початку до кінця бічних фасадів. З цією формою пов'язалося чимало значень. Архітектори порівнювали ТДЦ з авіаційним ангаром, штампунням, будівлею вокзалу, складом, блакитним айсбергом, в'язницею, дитячими кубиками і головоломкою. Серед хаосу безликого докілья «Блакитний кит» височить ніби антимонумент у вигляді велетенського контейнера. Гайнріх Клотц назве цю споруду шедевром «контейнерної архітектури».

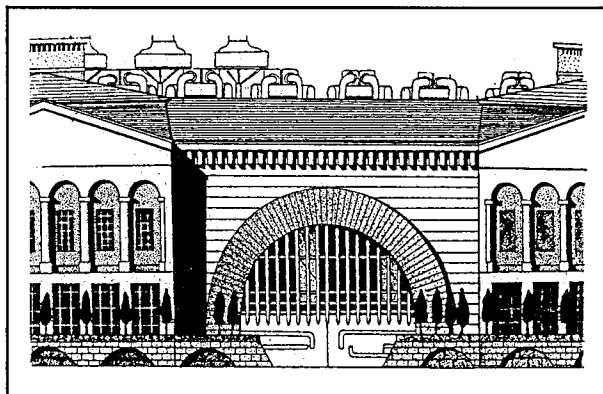
■ У столиці Каліфорнії Лос-Анджелесі виникає група «Сілверс» («Срібні»). До неї входять шість архітекторів: Е. Ламден, П. Кенон, Ю. Купер, Т. Вріленд, Ф. Димстер на чолі з С. Пеллі. В основу своєї роботи група кладе концепцію «позагравітаційної архітектури». Естетика проектів «Срібних» — нереальний антисвіт срібно-дзеркальних екранів, що суцільно вкривають фасади. Будівлі в дзеркальній естетиці слік-теку стали помітними віхами в сучасній архітектурі США і лише на перший погляд можуть здатися зухвало антиконтекстуальними. Наприкінці 1970-х — на початку 1990-х, в баталіях пізнього, пост- і неомодернізму Сізар Пеллі опиниться посередині й висловлюватиме власні погляди, лавіруючи між постмодерністським контекстуалізмом і модерністським реформізмом.

Попри всю прихильність до архітектури слік-теку і «контейнерів», С. Пеллі каже про неприпустимість чистої формотворчості, що ігнорує специфіку місця. Він висуває дві формули: «місто важливіше, ніж будівля, а будівля важливіша за самого архітектора» і «необхідно догоджати не собі, а місту»¹. Лідер слік-теку твердить, що й він не відкидає археологічні реконструкції, проте переконаний у тому, що архітектура не може зводитися до пасивної репліки або мімікрії, стилізації під минуле. Либонь, ідеї, що «ширяють у повітрі» багато в чому знімають часто перебільшувани протиріччя та «крайнощі» нібито непримиренної боротьби між пізнім, пост- і неомодернізмом.

■ Завершено спорудження «класичного» витвору гай-теку: Національного Центру мистецтв ім. Ж. Помпіду в Парижі (арх. Р. Роджерс, Р. Піано). Звичайно скромно сховані всередині, труби ко-



Р. Роджерс, Р. Піано. Національний Центр мистецтв ім. Ж. Помпіду в Парижі. Франція. 1976.



М. Кюло, Дж. Стеленс та ін. Ігровий проект реконструкції Центру мистецтв ім. Ж. Помпіду в Парижі. Франція. 1977.

мунікацій, сходи, інженерні мережі виведені назовні і зумисне строкато пофарбовані. Споруда «вивернутого навиворіт» технологічного монстра стала справжньою сенсацією. Навколо шедевра «антиархітектури» гай-теку розгорнулася гостра дискусія. Постмодерністи, ясна річ, вчинили запеклий опір такій антитрадиційній, антимиській та антимиській акції.

Тому лише за рік, у 1977-му, з'явився ігровий проект «реконструкції» Національного Центру мистецтв ім. Ж. Помпіду у важких ампірних формах.

Блисків технологізму гай-теку протиставлений епатуючий класицистичний проект. Його автори — М. Кюло, Дж. Стеленс та інші — пропонують вкрити такий не симпатичний їм твір величезним накладним фасадом з велетенською аркою в центрі, фланкованою портиками з фронтонами. Зі слів авторів, запропонований ними ігровий проект реконструкції має стати програмою докорінної переорієнтації західної архітектури від «огидних» новацій до копіїзму та імітації.

1977 Перше видання відомої книжки Чарлза Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» нарешті дає необхідне теоретичне обґрунтування (з семіотичних позицій) новому рухові в архітектурі. Теоретичне визначення ключових позицій: історизм, неовернакуляр, адгокізм тощо — політично загострене наскоками на архітектуру модернізму і нещадною критикою її «одномірної», метафорично і образно бідної мови. Либонь, саме цей, написаний у вільній, емоційній і дотепній манері, твір, що став біблією нової течії, послужив офіційно визнаною точкою відліку постмодернізму в архітектурі.

■ Архітектор дедалі частіше рефлектує свою творчість і виступає у ролі критика архітектури. Опублікована книжка Чарлза Мура «Тіло, пам'ять і архітектура». У ній викладено вельми оригінальну концепцію «будинку», який є ніби «розширеним» тілом людини, посередником між зовнішнім макросвітом і внутрішнім мікросвітом людської свідомості й пам'яті.

Виходить розширене видання книжки Роберта Стерна «Нові напрями в американській архітектурі» (перше видання — 1969), де автор постає глибоким і проникливим критиком, який намагається синтезувати загальні тенденції західної архітектури.

■ Стенлі Тайгерман — найвідоміший представник Чиказької школи, автор колажів, коміксів і навіть... «архітектурних мультиків» — проектує прибудову до будинку архітектора Дж. Ф. Кека (Гайленд Парк, Іллінойс, 1975—1977). Перед нами величезний «поп-предмет», який неначе поглинає весь будинок. Скляний дах — ланцюг роликів. І знову форми поп-арту?

■ У цьому році Стенлі Тайгерман закінчує свій Дейзі-гауз (Індіана, 1976—1977). План і деталі фаса-

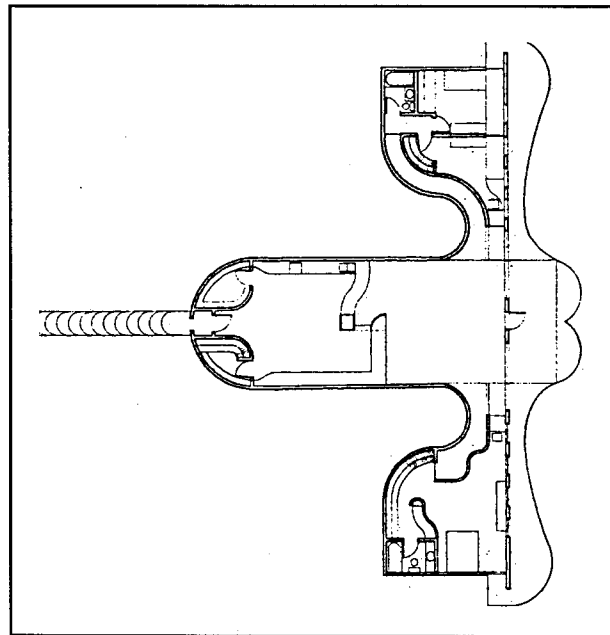
¹ Macral Gibson. Cesar Pelli // Architecture & Urbanism. — 1990. — №2. — Р. 65—140.

ду нагадують з різним ступенем витонченості відомі частини будови чоловіка і жінки. Критики кажуть про особливий напрям «еротичної» архітектури.

■ Бернар Чумі з його «Садом Джойса» уперше винаходить знамениту деконструкціоністську «точкову сітку».

■ Проектне бюро «Вентурі і Раух» завершує спорудження Брант-Джонсон-гауз у Вейлі, США: уїдливи сарказм буденного і потворного, черговий вентуріанський «шедевр» серед низки замських маєтків 1960—1970-х років.

■ Майже одночасно закінчується будівництво двох об'єктів, які втілять ідеї партиципації в архітектурі. Це житловий район Байкер в англійському місті Ньюкасл-Епон-Тейч (1966—1977) за проектом шведського архітектора Ральфа Ерскіна і комплекс студентського гуртожитку, що набув розголосу, в Левені, поблизу Брюсселя, за проектом бельгійського архітектора Люсьєна Кроля (1970—1977). Проект житлового району Байкер для малозабезпечених верств населення, які доти мешкали на цьому ж місці в старій, похилій забудові. Він

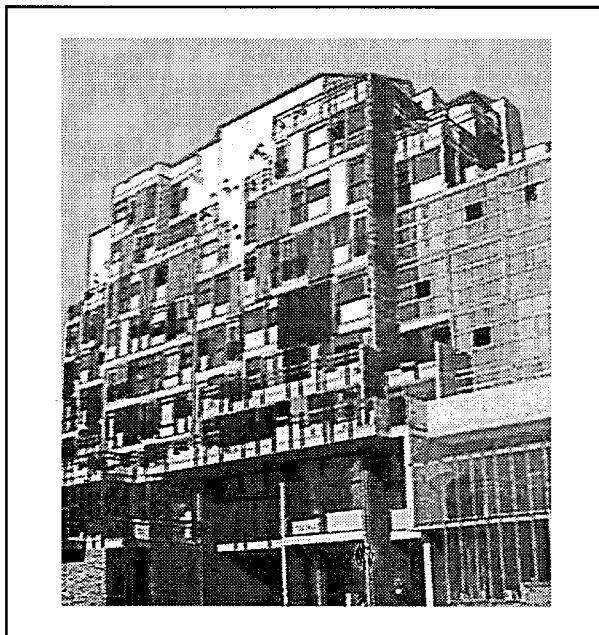


С. Тайтгерман. Дейзі-гауз. Індіана, США. 1976—1977. План.



Р. Ерскін. Житловий район Байкер Волл у Ньюкаслі. Великобританія. 1966—1977.

складався з двох частин: «будинку-стіни» завдовжки понад кілометр і ділянки з малоповерховою забудовою за цим будинком. Розробляючи проект, Ральф Ерскін розташовує проектне бюро в центральній частині приреченого на знесення селища і знайомить майбутніх меш-

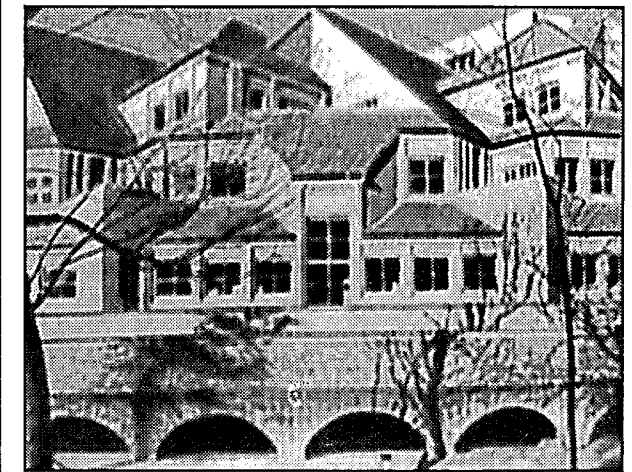


Л. Кроль і Ательс. Комплекс будівель медичного університету в Лувені. Бельгія. 1970—1977.

канців зі специфікою діяльності проєктантів та безпосередньо залучає їх до деталізації проєкту. Результат співучасті — дрібнота й різномасштабність загального розв'язання, різноликність вікон, балконів, силуетів.

Люсьєн Кроль пішов далі за Ерскіна: він залучив до проєктування не тільки чимало студентів — майбутніх мешканців, а й будівельників. Як наслідок — застосовуються різні оздобні матеріали: черепиця, цегла, бруківка. Кожна внутрішня кімнатка дістає право вибору розв'язання функціональних зон і зовнішнього фасадного вигляду (геометрія вікон і балконів, матеріали, колір тощо). Підсумовування невзаємопов'язаних «партиципативних» побажань і смаків, включення традиційних знаків — оранжерей, похилих дахів і димарів — створює враження різноманітності, що часом межує з візуальним хаосом.

■ У Великобританії за проектом Ендрю Дербішира та групи архітекторів споруджується Громадський центр міста Глінгдона (1974—1977). Тут перед нами не так партиципаціонізм, як його зовнішня імітація, загравання зі споживачем. Оздобне мурування, подрібнений масштаб, похилі дахи. Образ надзвичайної скупченості, органічного «самочинного» росту часток. Що це? Кристал? Химерна рослина? Скельна порода? Ще п'ятнадцять років тому Громадський центр напевно проєктувався б одним суцільним об'ємом-



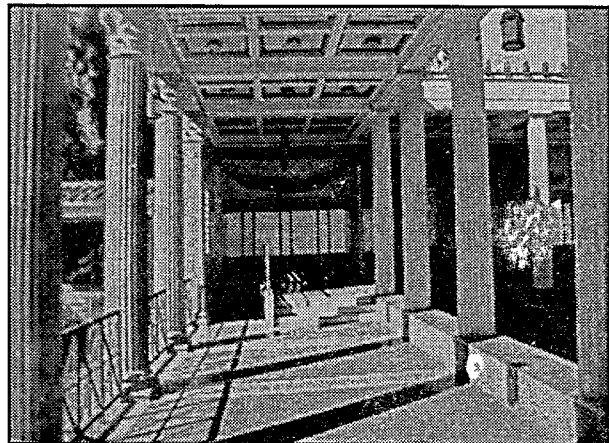
Е. Дербішир, Р. Метью, С. Джонсон-Маршалл. Громадський центр Глінгдона. Великобританія. 1974—1977.

коробкою зі скла й бетону. Тепер ситуація змінилася. У моді історизм, традиціоналізм і дрібний, майже сільський масштаб. Тісний і щільний будинок-місто Ендрю Дербішира — прекрасна імітація чи то римського будинку-інсули, чи то середньовічного кварталу-вулика, чи то арабської касби.

■ Голландський архітектор К. ван де Вен для «перепроєктування містобудівної спадщини Атенської хартії» створює вельми оригінальний проект реконструкції центральної частини Роттердама. Архітектор пропонує виставити уздовж лінії баштових блоків головного проспекту міста, збудованих у 1950—1960-х роках, колонаду завдовжки 600 м, яка закрийє собою сумовиті витвори «сучасної архітектури» і створить подібність античної стої. Чудовий історичний камуфляж на шталт «потьомкінських сіл».

■ Альдо ван Ейк, який двадцять років тому проклінав історизм «Вежі Веласка», споруджує житловий комплекс у м. Зволле (Нідерланди). Трансформації поглядів архітектора приголомшливі. Ні сліду від колишніх переконань! Історично стилізовані в дусі 17 сторіччя, фронтон до фронтону, невеличкі будиночки, притулившись один до одного, утворюють безперервний ряд, що йде за вигином старої вулиці, — ще одна сучасна репліка староміської щільної забудови.

■ Одна з визначних подій американського архітектурного життя — спорудження Мистецького музею



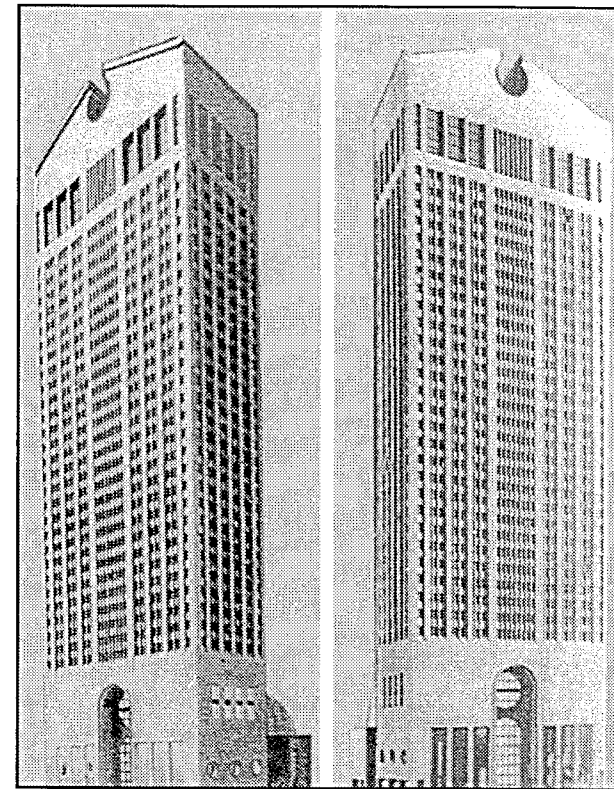
Н. Нойербург. Мистецький музей Поля Гетті в Малібу Біч, Каліфорнія, США. 1975—1977.

Поля Гетті в Малібу Біч (Каліфорнія, 1975—1977) за проектом архітектора Н. Нойербурга. Ця будівля продемонструвала можливість безпосереднього відродження класики. Перед нами відсутність «очуднення» і творчої гри з прототипами. Музей Поля Гетті — занадто суха копія історичних зразків — відтепер наводитиметься архітектурною критикою як найбільш яскравий приклад «відвертого ретроспективізму».

■ Архітектурні видання сповнені повідомлень про ці та подібні «новації» в історичистському дусі, невтомно вславляють витвори на зразок П'яцца д'Італія. Звідусіль лунають оди партиципації, продуманому хаотизмові та архітектурно-історичним стилізаціям. «Architectural Design» вміщує на своїх шпальтах статті Ч. Дженкса, П. Голдбергера та Р. Стерна про засади постмодернізму в архітектурі. Течія «легалізувалася», зміцніла. Однак перехід від ролі опозиційної хвилі до утвердження панівної ідеології, мабуть, не міг не бути згубним. Хтозна, чи не став початок офіційного піднесення постмодернізму водночас і початком його занепаду.

1978 Німецький архітектор Йозеф Пауль Кляйхус і журналіст В. Зіндлер висувають концепцію, що буде покладена в основу найбільшої події архітектурного життя майбутнього десятиріччя — проведення ІВА, Міжнародної будівельної виставки в Західному Берліні. Підготовка та організація цієї виставки просто неба займе ціле десятиріччя (1977—1987). Серед її учасників — архітектори зі світовими іменами: Дж. Хейдак, А. Грюмбах, П. Портогезі, С. Тайгерман, Р. Стерн, А. Россі, П. Ейзенман, Х. Холляйн, Ч. Мур та інші. Задум Кляйхуса та Зіндлера — показати на практиці прийоми обережного включення нової архітектури в наявну міську тканину. В рамках ІВА буде розроблено концепцію «дбайливого міського поновлення», а учасники виставки висунуть гасло: «Майбутнє нашому минулому» (табл. 15).

■ Фонд Грехема провадить у Чикаго конкурс на проекти міських будинків. Авторитет лідера Чиказької школи Міса ван дер Рое невблаганно падає. Міра свободи збільшується. Архітектурні манери розкріпачуються. У проектах дедалі частіше використовуються колажі й малюнки. В архітектурні традиції безоглядно вторгається поп-культура.



Ф. Джонсон, Дж. Берджі. Проект офісу фірми АТТ в Нью-Йорку. США. 1978—1982.

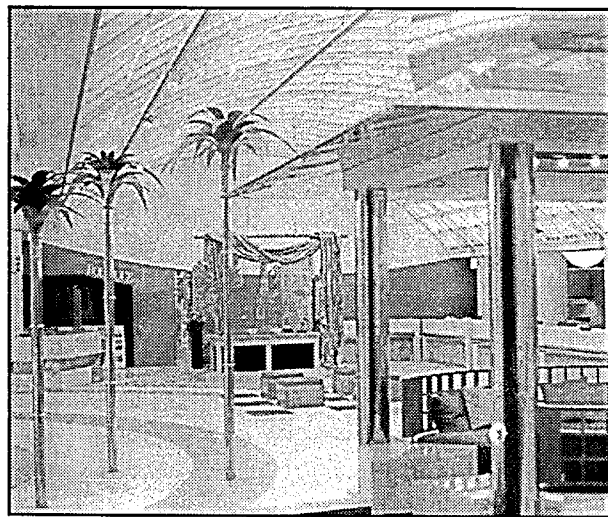
■ «Скандальний» проект офісу фірми АТТ в Нью-Йорку архітекторів Ф. Джонсона і Дж. Берджі збудує і без того неспокійне, насичене подіями архітектурне життя. Незабаром цей проект назвуть «Сигрем з вухами». Немає заборон. Усунуто всі рамки. «Все дозволено», навіть таке: жахливий гібрид капели Пацці й хмарочоса ар-деко із завершенням у стилі комода 18 сторіччя «чипендейл». Щоправда, здійснений на практиці, у реальному міському середовищі він виявляється не таким вражаючим. Однак це не перешкодить дітищу Джонсона увійти в історію архітектури 20 сторіччя як один з найпомітніших символіко-патетичних жестів «радикального еkleктизму».

■ Майкл Грейвз створює проект культурного центру-мосту Фарго—Мургед (Північна Дакота, Міннесота, США, 1977—1978). Культурний центр має одночасно розділити і зв'язати два поселення,

Фарго і Мургед. Грейвз досить дотепно вирішує архітектонічну проблему мосту, розділення та зв'язків, вдаючися до розв'язання традиційної теми арки як з'єднання двох начал. Проте сама арка трактована явно нетрадиційно і по-грейвзівськи довільно, як і властиво класицизму «вільного стилю».

■ Проект так і не побудованого «Гауз-Х» Пітера Ейзенмана позначає злам у його творчості. Це останній формалістичний твір і перший приклад застосування декомпозиції. «Гауз-Х» спроектований методом механічного «вилучення» елементів, внаслідок якого руйнуються центральна частина будівлі, людський масштаб і звичні образи. Наприклад, засклена стіна застосована у вигляді консольної плити перекриття. Будинок «здається наскрізь продутим потужним ураганом»...

■ І знову — будівля «з дивацтвами». Цього разу не епатуючими на американський копил, а по-європейському витонченими. Завершена реконструкція будівлі австрійського бюро подорожей у Відні за проектом Ханса Холляйна. В інтер'єрі бюро під скляною покрівлею ми подибуємо сталеві пальми, серед яких стирчать руїни класичної колони зі сталевією арматурою, що випинається з неї. Над квітковою касою зависли в легі знову-таки сталеві орли. Простір — сцена. Розігрується чергова архітектурна вистава абсурду. Однак лаштунки



Х. Холляйн. Бюро подорожей у Відні. Австрія. 1978. Інтер'єр.

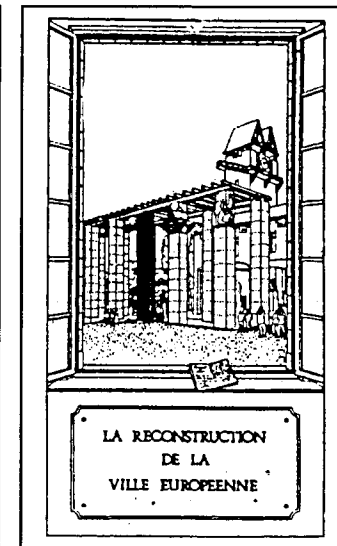
чомусь відгонять моторошним холодком: сталеве благополуччя ніби живого світу лякає.

■ Мер Парижа оголошує початок будівництва в районі Ринків «монументального архітектонічного саду» за проектом Рікардо Бофілла не більше й не менше як «ассиро-вавилонською витівкою». Мер усуває архітектора від роботи й наказує зрівняти з землею вже почату споруду. Акт політико-вольового втручання в справу архітектури не тільки не зупинить, а й заохотить Рікардо Бофілла до нових, масштабніших «витівок» творчої фантазії, які вславлять автора в майбутньому десятиріччі. 1978 рік виявився надзвичайно щедрим на події в галузі міського планування.

■ Вийшла книжка Коліна Роу та Фреда Кеттера «Місто-Колаж», що проголошує нове, типово пост-модерністське розуміння міста, зібраного з безлічі різночасових і різномасштабних фрагментів. Таке місто не припускає тотального планування, але збирається з частин методом вільного «культуралістського бриколажу».

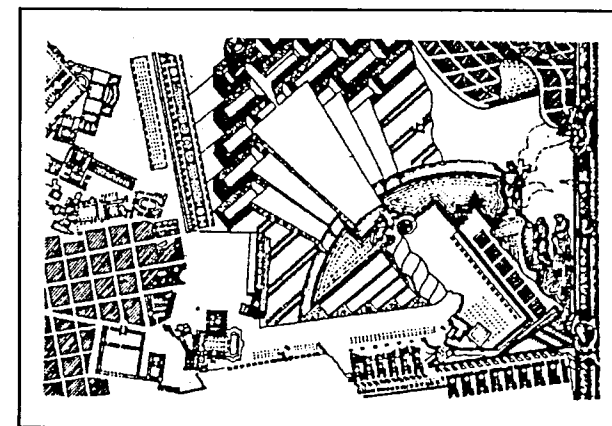
■ У квітні прийнято так звану Палермську, а в листопаді — Брюссельську декларації, що проголошують нові засади урбан-планування. Провідні представники контр-сучасної опозиції (Л. Кріє, А. Вілла, М. Кюло, П. Николин, А. Грюмбах) кидають грізне обвинувачення функціональній архітектурі в руйнуванні історичних міст Люксембурга, Страсбурга, Брюсселя тощо. На протигагу принципам Афіїнської хартії Палермська і Брюссельська декларації унормовують засади партиципаціонізму й тісного діалогу з жителями міста у процесах міського планування.

■ Однак найбільшою подією року з погляду утвердження ідеалів постмодернізму стало, мабуть, проведення в Італії Міжнародної виставки «Розірваний Рим». На виставці експонувалися конкурсні проекти таких блискучих архітекторів, як А. Россі, Дж. Стерлінг, Л. Кріє, А. Грюмбах, Р. Вентурі, М. Грейвз тощо. Тема проектів — вживання в історичне середовище Вічного Міста. За умовами конкурсу 12 архітекторів узяли мапу Рима італійського академіка Дж. Б. Ноллі, розділену на 12 частин. Кожному архітекторові дістався один фрагмент. В основі лежить сформульована А. Грюмбахом засада «зворотної археології».



«Реконструкція європейського міста». Титульний аркуш Брюссельської декларації. 1978.

М. Грейвз. Конкурсний проект «Розірваний Рим». 1978.



«Розірваний Рим» стала програмною виставкою постмодерністів, які запропонували по-новому поглянути на місто «з корінням», місто, що дихає історичним минулим, а тому не може служити будівельним майданчиком для експериментів нестримної архітектурної формотворчості.

1979 Американський критик С. Стівенс характеризує сучасний стан архітектурної думки як «брак критеріїв». Однак хвилюючий образ «звільнення» від догм, на жаль, має бути оманливим. Адже почуття «вседозволеності» кінця 1970-х, як правило, зводиться лише до варіювання історичних спогадів: класика, Ассиро-Вавилонія, Єгипет...

пет. Справжня свобода творчості, скута історичістською ідеологією, підмінена «браком критеріїв» — звичайною індугенцією на еклетичне блукання в просторі історії.

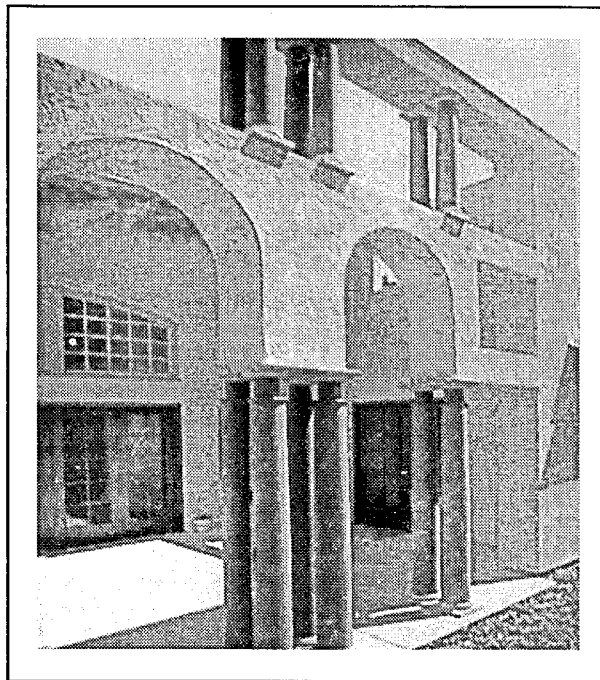
■ Чарлз Дженкс публікує працю з вельми цікавою назвою: «Ерзац — інтернаціональна культура нашого часу». Досить виразно і цілком відповідає архітектурним настроям.

■ Виходить монографія, присвячена творчості Майкла Грейвза, одного з найпомітніших представників архітектури постмодернізму в США. Навколо проєктів Грейвза триває безперервна запекла полеміка у виданнях з архітектури. Особливо багато суперечок викликає проєкт будівлі комунальних служб у Портленді. За три роки будівлю буде споруджено, а ще за рік вийде нова книжка про Майкла Грейвза. Його слава стрімко зростає, він перетвориться на зірку й кумира архітектурної молоді.

■ Джон і Джей Пріцкери засновують «Нобелівську премію з архітектури» і вручають її Філіпу Джонсону. Відтак Пріцкерівська премія вручатиметься щороку кращому архітекторові року.

У слові до членів Королівського інституту британських архітекторів Філіп Джонсон, як завжди афористично, зауважує: «У мене є приблизно двадцять стилів, над якими я працюю одночасно». Що це? Ляпас суспільному смаку? Епатаж? Ні, просто «стилістичний плюралізм» для рубежу 1970—1980-х років — найкраща форма архітектурної самореклами. Не випадково Чарлз Дженкс зауважить: «Джонсон став архітектурним термометром моди, і якщо ви хочете знати, яка буде температура, звертайтеся до Джонсона».

■ Каліфорнійський архітектор Томас Гордон Сміт звертається до класики. У проєктах Лауренціанської і Тосканської вілл у м. Лівермор (1979—1980) класичні форми включено у незвичайний контекст: потрійна тосканська колонада невимушено співіснує з металевими дверима гаража. Римська тріумфальна арка — з автомобілем. Тут же з'являється мотив, що став характерною рисою каліфорнійської архітектури: окремо споруджена стіна з прозорами стає обрамленням для пейзажів. Пригадаймо, колись проходження під тріумфальною аркою означало очищення, перехід від військового, грішного життя до мирного і чистого. А тепер?

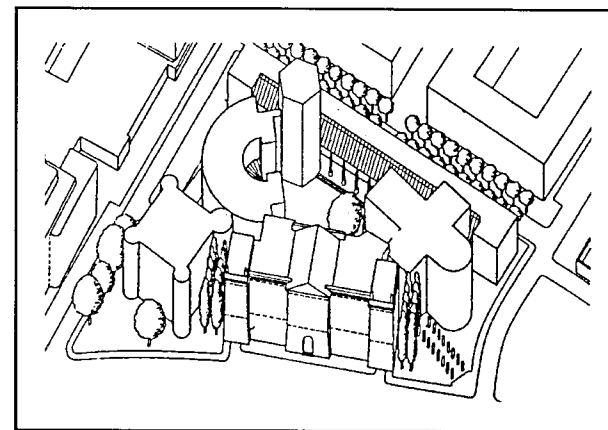


Т.-Г Сміт. Тосканська вілла у Ліверморі. Каліфорнія, США. 1979–1980.

Що може бути сумнішим за абсолютно некорисну класичну самодостатню форму з невловним значенням?

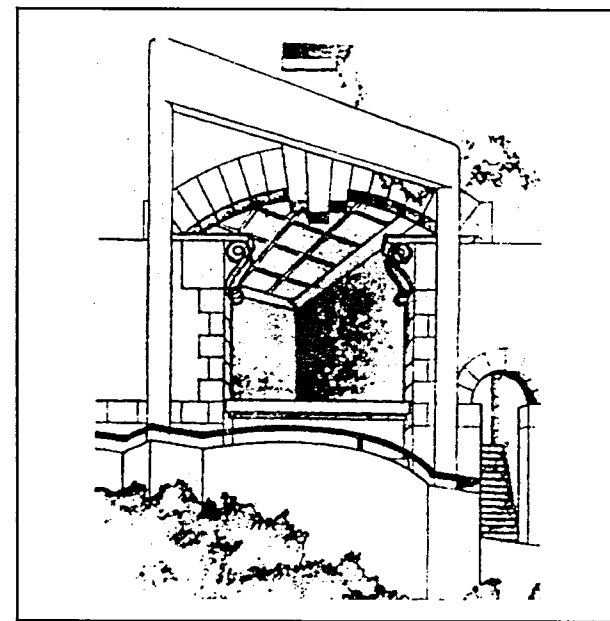
■ Англійський архітектор Джеймс Стерлінг перемагає у конкурсі на проєкт Дослідного центру в Західному Берліні. Складна гра з архетипами (собор, амфітеатр, стоя тощо — посеред міського кварталу) викликає у критиків легке здивування. Архітектурні оглядачі насторожені: «Великий Джим вдається до магії...»

■ 1979-й — рік випробувань життєздатності Брюссельської школи: 31 викладача Ла Камбр, у тому числі директора Р.-Л. Дельвуа і його заступника М. Кюло, звільнено з посад. Ця акція викликала хвилю протестів архітектурної громадськості як у Бельгії, так і за її межами. Відповіддю на репресії стало створення незалежного навчального закладу — Архітектурного інституту реконструкції міста. Саме цьому незалежному інституту ми зобов'язані й появою хвилі «контрпроєктів», і формуванням нової концепції постурбаністичного скерування.

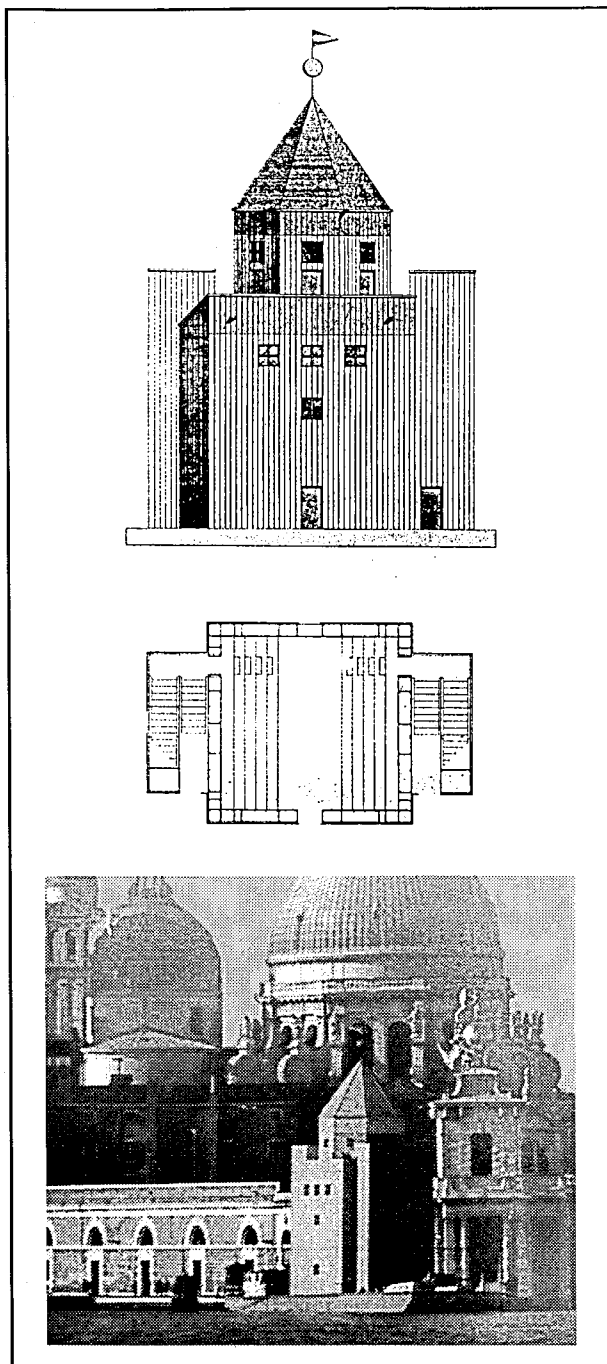


Дж. Стерлінг. Варіант проєкту Дослідного центру в Західному Берліні. Німеччина. 1979–1988. Аксонометрія кварталу.

■ Спеціальний випуск американського часопису «Progressive Architecture» під назвою «По той бік модернізму» стає дотепною декларацією постмодерністського спрямування нової архітектури, нагнненою графічними композиціями Алена Чимакова. На одному з цих малюнків з класичної лоджії



А. Чимаков. Погляд з архітектурного пейзажу минулого на майбутнє. 1979.



А. Россі. «Театр Світу». Венеція, Італія. 1979–1980. Фасад, план і загальний вигляд.

відкривається панорама рівнини, суцільно вкритої хрестоматійними спорудами Гропіуса, Ле Корбюзьє, Міса, Райта. Теперішній архітектор перебуває вже ніби «по той бік» сучасної архітектури й надійно схований за стінами класицистично декорованої будівлі.

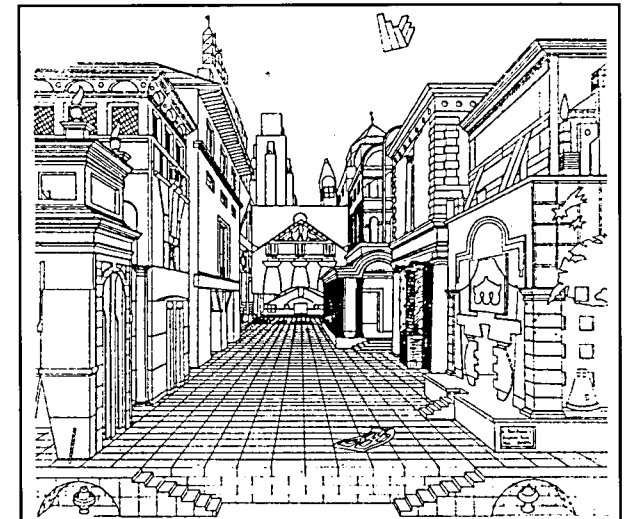
■ 11 листопада відбулося урочисте відкриття «Театру Світу» Альдо Россі. Розташований на місці Митниці, театр будувався для венеційського б'єнале Театр/Архітектура. Ідея б'єнале полягала в повторенні мандрівних *театрів на воді*, яких було чимало під час карнавалів 18 сторіччя. Наступного року після вражаючої подорожі з Венеції до Дубровника театр було знищено. Типологічно театр поєднує систему сходів і галереї обабіч центрального кону. Система вікон робить місто присутнім, і сценічний простір продовжується в архітектурі Венеції. Театр Альдо Россі достоту розчинився в архітектурі міста на воді. Навряд чи знайдеться краща ілюстрація архітектури, що відтворює «дух місця» й «дух традиції».

1980 Відомий архітектурний критик Кеннет Фремптон робить постмодерністам закид: «Якщо і є якийсь принцип, що його можна вважати притаманним архітектурі постмодернізму, то це свідоме руйнування стилю й канібалізація архітектурної форми». Либонь, це прозирання в сутність архітектури постмодернізму і одне з перших по-важних попереджень.

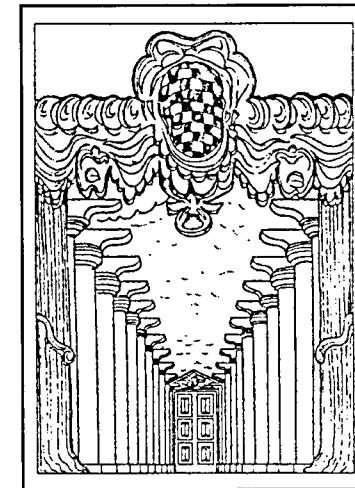
■ Італійський теоретик постмодернізму Паоло Портогезі видає книжку «Після сучасної архітектури» — узагальнення нових підходів і точний діагноз ситуації, що склалася в світі архітектури. Портогезі пише про «драму» сьогоденної світової архітектурної культури, про ситуацію «безвиході», в яку завело довге панування кодексу заборон і обмежень функціоналізму, що відкидав оновлення. Вихід з неї автор убаचाє в руйнуванні перепон між минулим і теперішнім, старою і новою архітектурою.

■ Виставка «Присутність минулого» — одна з найбільш пам'ятних в історії постмодернізму. До ініціативної групи цього венеційського б'єнале входили П. Портогезі, Ч. Дженкс, К. Норберг-Шульц і В. Скаллі. На їхнє запрошення 20

найвідоміших постмодерністів спроектували фасади, які були виведені між колонами обабіч старого венеційського арсеналу, утворивши так зване «страда новіссімо». На галереї другого поверху виставилися ще 70 архітекторів. На виставці панувала атмосфера повної свободи індивідуального самовиразу. Виставка — вулиця уявного постмодерністського міста, забудованого історичними композиціями Вентурі, Унгерса, Л. Кріє, Бофілла, Ісодзакі, Стерна, Тайгермана, Грінберга, Коолхааса, Мачадо, Сильветті. Архітектурна прогулянка вулицею — розгортка «ландшафту пам'яті», ідей та концепцій відновлення втраченого зв'язку мину-



Д. Кромптон. «У затінку Серліо». Композиція за мотивами виставки «Присутність минулого». 1980.



С. Тайгерман. Малюнок для виставки «Присутність минулого». 1980.

лого, теперішнього і майбутнього. Проекти найрізноманітніші: від вишуканих до вульгарних, від класицистичних до абсурдних. Дух скороминущості й карнавальності, театральності та ігрової імпровізації якнайкраще виражав ідею виставки, що об'єднала рух постмодернізму в міжнародному масштабі саме атмосферою «Присутності минулого».

■ У Парижі виходить книжка Пітера Блейка з, мабуть, найдовшою назвою, яку лише можна уявити для архітектурної праці: «Сучасна архітектура померла в Сент-Луїсі, Міссурі, 15 липня 1972 року приблизно о 15 годині 32 хвилини». Цей крилатий вислів Дженкса перелітає з країни в країну, зі свідомості в свідомість.

■ Міжнародний конкурс на проект планування зони Тегеля в Західному Берліні. Два проекти — Чарлза Мура і Леона Кріє — викликають запальні дискусії серед членів журі і навіть через десятиріччя залишаються темою дебатів.

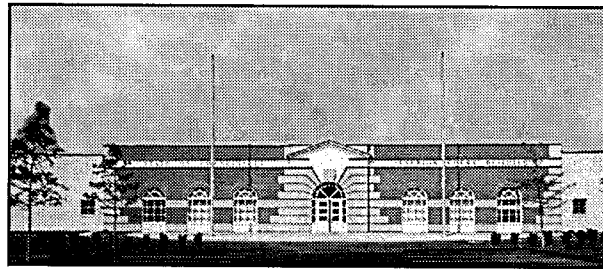
■ Роберт Стерн грає в паперову архітектуру, подаючи проект офісу «Чикаго Трібюн»: постскриптим модернізму нездійсненого проекту Адольфа Лооса.

■ Виходить книжка Чарлза Дженкса «Пізній модернізм»: в ній уточнено класифікації, послідовнішою стала термінологія, чітко розмежовано полюси «пізнього» й «пост» модернізму.

■ Скликається Міжнародна рада-конкурс з приводу реконструкції одного з історичних районів середини Парижа: гучна «Справа району Ринків». У супроводі широкої дискусії архітектурних профспілок триває найбільший архітектурний конкурс кінця 20 сторіччя. Подано понад «600 контрпроектів» з 56 країн світу. Архітектурна подія здобуває гучний громадський резонанс, до обговорення залучаються мешканці, — оце ж бо і є втілення ідеалів «співучасті». Архітектура долає власні межі й кидає культурний виклик.

■ У рамках паризького б'єнале молодих провадиться виставка «Урбаніка», організована Ф. Барре та Ж. Нувелем, маніфестація охоронних підходів до історичного міста.

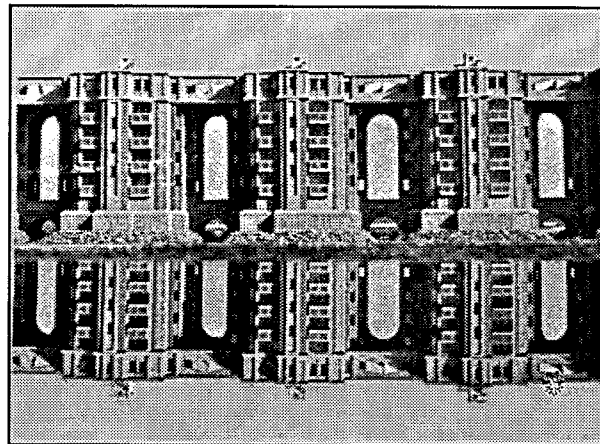
■ Спеціальний випуск англійського часопису «Architectural Design» (1980, червень) присвячений темі «Постмодерністський класицизм». Це одна з найважливіших тем початку 1980-х, не так завер-



А. Грінберг. Будівля Манчестерського суду. Конектикут, США. 1978–1980.

шення розмови, як початок дискусії, що поширилася у пресі. Лютневе число того ж часопису 1982 року знов буде присвячене темі «Класицизм вільного стилю». Не відповівши на риторичні питання, часопис спробував канонізувати постмодернізм як стиль, що, звичайно, означало певне переінакшення ідей антистилізму, первісно закладених духовними наставниками руху.

■ Рікардо Бофілл споруджує свій грандіозний комплекс «Озерні аркади». Індустріальна поетика багатоповерхівок не суперечить формам класичної аркади. Дивоглядна архітектура цього «Версаля для народу» викликає хвилю критики й захоплених рецензій: хіба можна змішувати низьке та високе, дешеве житло з типових елементів та класичні зразки західноєвропейської архітектури?



Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура». Житловий комплекс «Озерні аркади». Франція. 1974–1981.

Виявляється, можна. Якщо до цього беруться майстри: Бофілл і група «Тальєр де Архітектура».

■ Колись Ролан Барт писав про «нульовий ступінь писання». Архітектори кажуть про «нульову стадію архітектури». Приміром, відомий прихильник «сучасного руху» Бруно Дзеві робить блискучу доповідь на XIV Конгресі МСА у Варшаві, де порівнює сучасний стан професії з переходом від пізноримської античної архітектури до романської. Нинішній стан — стан «нульової стадії архітектури», — твердить Дзеві. Сучасний архітектор, який відкидає і модернізм, і постмодернізм, перебуває в цілковитій розгубленості. Єдиний шлях для нього, — на думку Дзеві, — заглибитися на «нульовий рівень» і створити «з нічого» нову мову архітектури. Загалом на XIV Конгресі МСА триває гостра полеміка між двома теоретичними платформами. «Сучасний рух» представляє Бруно Дзеві. Постмодернізм — Чарлз Дженкс. Однак у цій сутячій ідеології нема переможців і переможених. Відповідь — за великою Історією.

■ Не вщує хвиля постмодерністських книжок і виставок:

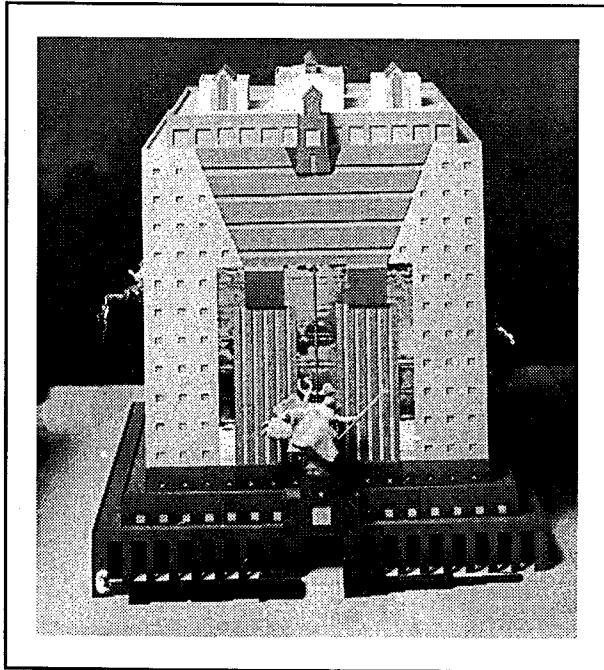
- у Парижі проходить виставка «Архітектура у Франції. Модернізм. Постмодернізм»: очевидно, постмодерн завойовує дедалі новіших прихильників;
- видано цікаву працю Роберта Стерна «Подвійності постмодернізму», що є спробою концептуальних узагальнень;
- славетний теоретик, батько трансавангардного мистецтва, А. Боніто-Оліва видає працю з поетичною назвою: «Марення мистецтва. Між авангардом і трансавангардом». Постмодерн в архітектурі і трансавангард у мистецтві виявляються багато в чому спорідненими.

■ Навіть проектні велети, фірми на зразок КПФ і СОМ, віддали данину новим захопленням. Відома своєю давньою прихильністю до «сучасного стилю» фірма СОМ організує симпозіум за участю постмодерністів М. Грейвза, Р. Стерна, Дж. Сильветті, С. Петерсона. Симпозіум відверто вплинув на зміну стилістики наступних робіт СОМ 1980-х років: у проекти (на взірць житлового масиву в Калгарі тощо) впроваджуються елементи історизму, яскраві кольори й деякі деталі, що покликані служити органічному злиттю з міським контекстом.

1982 У Римі видано книжку Паоло Портогезі **■** «Постмодерн. Архітектура постіндустріального суспільства». Перекочуючи з США, ідеї постмодернізму дедалі більше вкорінюються в Західній Європі. Але чи надовго? Європейський постмодерн суворіший, делікатніший і замість попартної іронії віддає перевагу грі з високими традиціями архітектурного минулого. Може, тому і сам Портогезі незабаром змінить своє ставлення до постмодернізму.

■ Виходить друком монументальне видання «Архітектура сьогодні» Чарлза Дженкса та Вільяма Четкіна. Серед розділів книжки: «Пізній модернізм», «Постмодернізм», «Альтернативи». Здавалося б, що залишається постмодерністському рухові в архітектурі після такого фундаментального дослідження, як не розпочати «загасати». І... справді шукати альтернативи, в тому числі й за тими рамками, що запропоновані авторами книжки.

■ Став до ладу «Портлендський будинок» Майкла Грейвза — один з найгучніших постмодерністських об'єктів у США. Скандальна перемога в



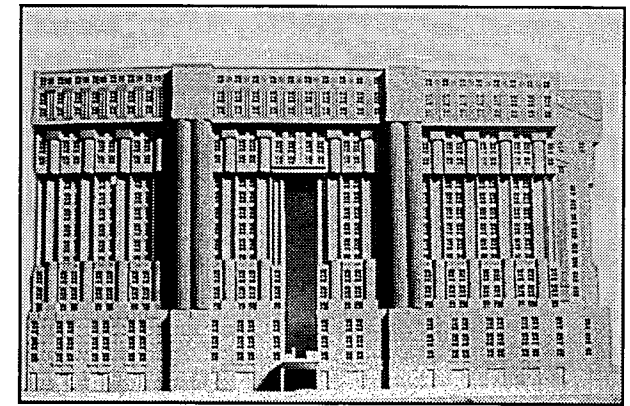
М. Грейвз. Будівля комунальних служб у Портленді. США. 1979–1982.

1979 році на конкурсі — і ось ця «неможлива будівля» комунальних служб у Портленді побудована. Шквал архітектурної полеміки. Накладний фасад анітрохи не відповідає функції. Строкато розфарбований куб став чудовим втіленням ідеї «декорованого сараю».

Критики називали його «собачою будою» в стилі «Міккі-Маус-класицизму». Модерністи на чолі з П. Белуччі брали на кпини проєкт і порівнювали його з гіндиком, «гігантським сараєм для дешевих гоцалок» тощо. Кажали, буцім такий «велетенський різдвяний пакет у стрічках» чужий Портленду й руйнує його контекст, бо міг виникнути хіба в Атлантик-Сіті або Лас-Вегасі. «Мій будинок скидається тут на прибульця з Марса», — казав сам Грейвз. Гіпертрофовані класичні елементи — пілястра з замковим каменем, композиція загалом — підкреслено символічні й справді надто незвичні для модерністського Портленда. Проте городянам будинок припав до смаку. Дженкс, Джонсон, Ейзенман та інші прихильники постмодернізму не приховували своє захоплення «модерністським класицизмом» Майкла Грейвза. Часопис «Progressive Architecture» провадить круглий стіл спеціально з цього приводу, і словами Джереми Діксона оголошує вирок: «У кожному разі портлендський будинок займе стійке місце в історії».

■ Експозиція «Дух часу» західноберлінських художників за задумом організаторів розташована в руїнованій, застарілій будівлі 19 сторіччя, що цілком «у дусі часу». Бо досить промовисто свідчить, що «Zeitgeist» — саме шемлива ностальгія за втраченим минулим.

■ Завершено один з найбільш суперечливих «магічних» об'єктів Рікардо Бофілла й групи «Гальєр де Архітектура» «палац Абракас» у Марн-ля-Валле (1978—1982) — «житлова стіна», «заселений монумент» з історико-філософськими спогадами та архітектонічними кпинами. У цьому житловому багатоквартирному комплексі, створеному індустріальними методами в рамках державної програми дешевого соціального житла, ми бачимо помпезний палац. Гігантські колони — довгасті на багато поверхів скляні еркери, капітелі колон — круглі балкончики. «Сюрраціоналістичний мегакласицизм», — скаже архітектурна критика. Оцінки палацу, як звичайно у випадку Бофілла, розбігатимуться від шалених привітань до запеклої



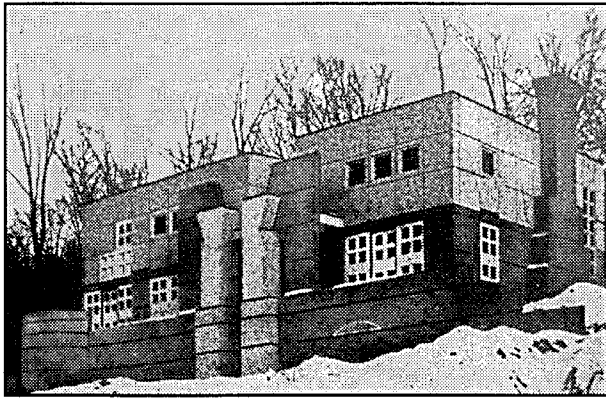
Р. Бофілл і група «Гальєр де Архітектура». «Палац у Абракас» в Марн-ля-Валле. Франція. 1978–1982. Макет.

критики. Нікого не залишивши байдужим, «палац Абракас» став однією з хрестоматійних «пам'яток» архітектури кінця 20 сторіччя.

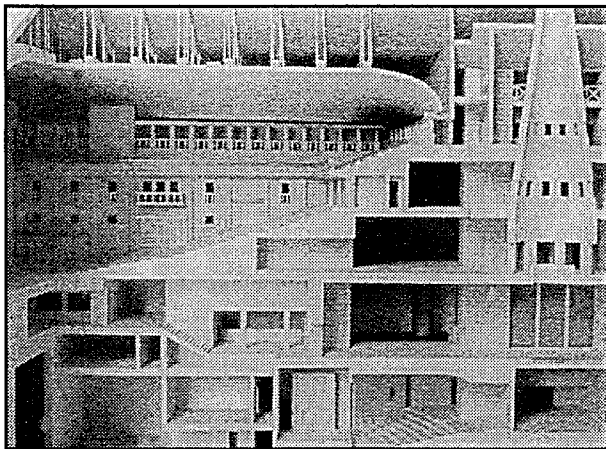
■ Завершене будівництво ще одного «монумента», будівлі компанії АТТ Філіпа Джонсона. На жаль, замислений «бенкет постмодернізму» не відбувся. З'явилася просто комфортабельна ділова будівля. За словами критика, здійснений суперхмарочос АТТ став помітнішою віхою в силуеті Манхеттена, ніж у русі постмодернізму. Такий успіх з ноткою смутку.

1983 У Нью-Йорку й Лондоні видається монументальна книжка, що підсумовує двадцятирічний доробок Майкла Грейвза, Він перебуває у zenіті слави. Ба навіть більше, Майкл Грейвз стає постаттю національного престижу США. Отже, постмодерністська архітектура й досі на гребені популярності.

■ Архітектура і місто, внутрішнє і зовнішнє можуть іноді мінятися місцями. У проєкті реконструкції театру Карло Феліче в Генуї, виконаному А. Россі спільно з І. Гарделла і Ф. Рейнгартом, усе вивернуто навиворіт. Зала замислена як єдиний міський простір: майдан з внутрішніми фасадами, а сценічна клітка, навпаки, задумана як піднесена вежа-монумент, що виокремлюється в міському масштабі. Місто входить усередину архітектури, архітектура розкривається місту, роблячи зовнішнім внутрішнє і внутрішнім зовнішнє.



М. Грейвз. Плоцек-гауз. Ворен, Нью-Джерсі, США. 1977–1982.

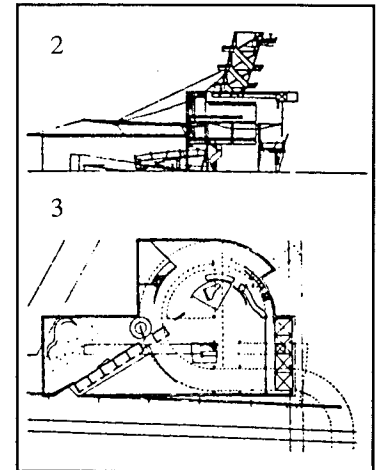
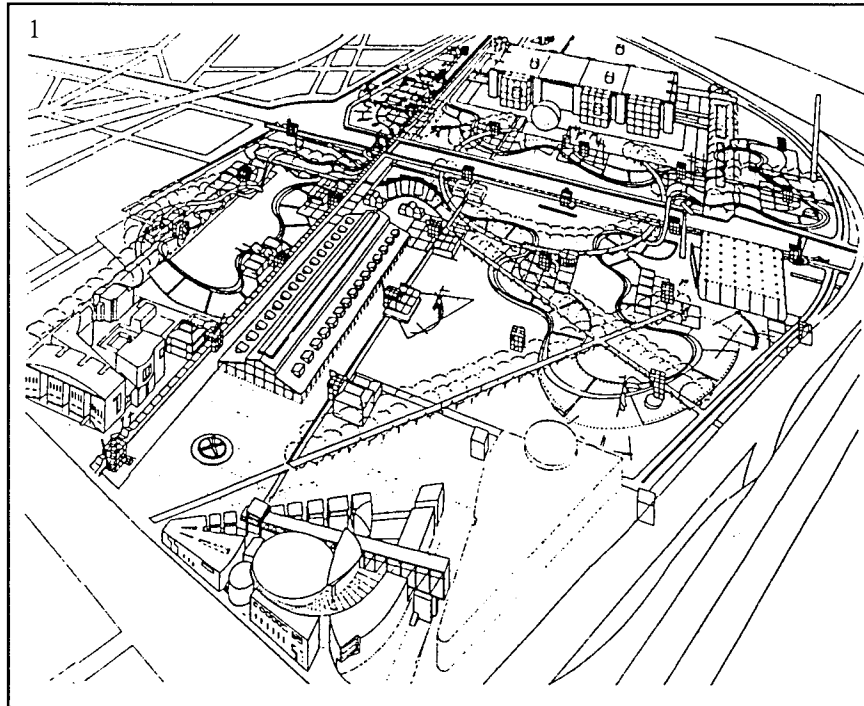


А. Россі, І. Гарделла, Ф. Рейнгарт. Реконструкція театру Карло Феліче в Генуї. Італія. 1983. Перетин.

■ У найбільших архітектурних конкурсах року перемагають архітектори-антипостмодерністи. Що ж це за перемоги?

Проект-переможець Міжнародного конкурсу Ля Віллет у Парижі стає визнаним шедевром архітектурного деконструкціонізму. Бернар Чумі, автор проекту, пропонує свою загадкову архітектуру безладно розкиданих абсурдистських конструкцій як «Парк 21 сторіччя».

■ У конкурсі на проект будівлі «Пік-Клаб» у Гонконзі перемагає також деконструкція. Перед нами вибухова ізометрична проекція, наче летять дефор-



Б. Чумі. Проект парку Ля Віллет. Париж, Франція. 1983.
1 – Загальний вигляд.

2 – Перетин.

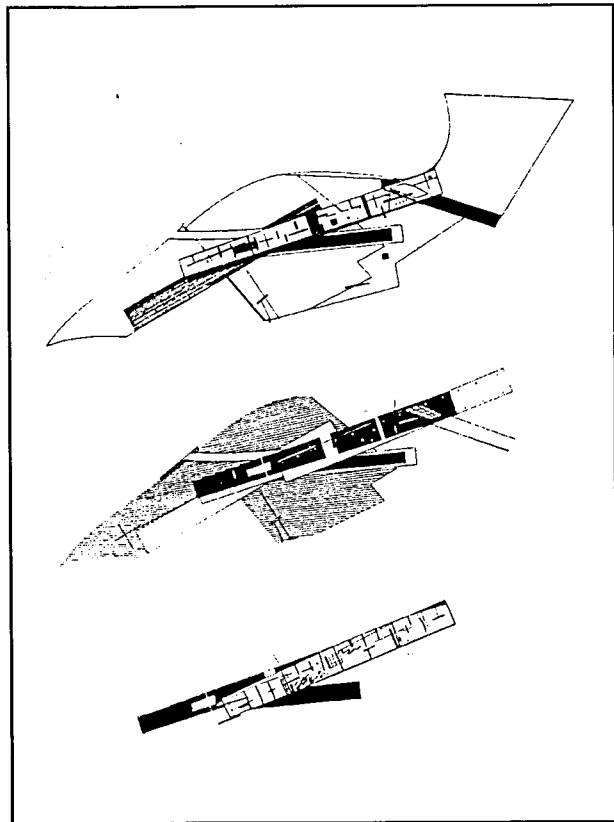
3 – План одного з павільйонів.

мовані, у дусі містичного супрематизму К. Малевича, балки. За словами автора проекту, талановитої учениці Рема Коолхааса Захи Хадід, яка незабаром стане найяскравішою зіркою архітектурного світу, проект «Пік-Клаб» — це «планетарна архітектура», позагравітаційна, зависла між двома шарами, елементи якої ширяють як космічні кораблі або підвишені сателіти. Немов висаджений у повітря і потрошений на серію зламаних площин об'єм, що ясніє синіми й чорними відполірованими до блиску гранями — цей наче перекошений землетрусом архітектон перебуває у свідомій опозиції до історизму постмодерністів.

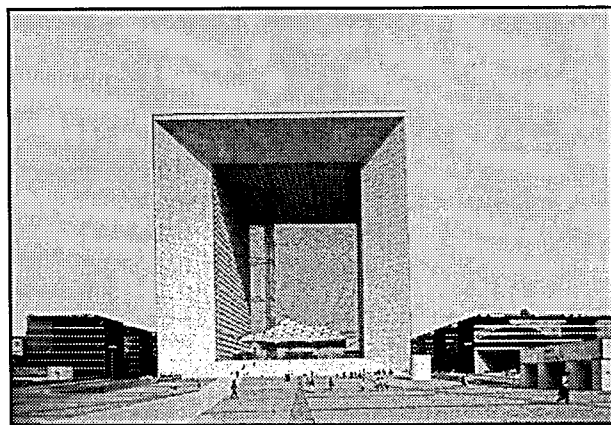
■ Проте найбільш представницький і найбільш гучний конкурс року — на забудову комплексу Тет Дефанс у Парижі. На цей Міжнародний конкурс подано 484 проекти з 52 країн світу. Ще три роки тому, в 1980-му, коли було оголошено перший конкурс на забудову Тет Дефанс, переважна більшість поданих проектів (23 авторські групи) вирізнялася впливом постмодернізму. Очевидно, це не влаштувало журі. І ось за три роки оголошено новий конкурс. Підсумки — приголомшливі.

Перемогу присуджено несподівано простому проекту під назвою «Арка Захисту». Досі нікому не відоме ім'я автора, датського архітектора Йохана Отто Спрехельсена, замигтіло на сторінках видань, привертаючи увагу всього архітектурного світу. На жаль, Спрехельсену не судилося ні тішитися тріумфом, ні дожити до завершення будівництва «Арки Захисту»: невдовзі після конкурсу життя архітектора раптово урветься. Детально розробляти і доводити до кінця проект будуть його учні. «Арка Захисту» геніально проста. Це позбавлений химерності лапідарний порожнистий куб гігантських розмірів. Усередині кубічного «вікна», на висоті підвишено легку криволінійну конструкцію — хмару, що невагомо ширяє. Та й годі. Жодних історичних стилізацій, арок, капітелей, замкових камених. Жодної постмодерністської чванькуватості. Критика охрестила проект Спрехельсена «аркою, що відкриває шлях у майбутнє». Може, дійсно так?

■ Відверто комерціалізований постмодернізм швидко підупадає. Архітектурна критика, прагнучи уникнути остогидлих штампів на зразок «пізнього» або «постмодернізму», шукає ширших узагальнень.



З.-М. Хадід. Проект будівлі «Пік-Клуб» у Генконзі. 1983. Плани в ривнях.



Й.-О. Спрехельсен, П. Андрю. Арка Тет Дефанс у Парижі. Франція. 1984–1989.

Щоправда, звертаючись водночас до ще химернішого та невиразнішого лексикону. Нові терміни — «абстрактна репрезентація», «новий тосканізм» — засвідчують спробу «модернізувати» постмодерн.

1984 Німецький історик архітектури Гайнріх Клотц видає книжку «Модернізм і постмодернізм», що є, власне, першою спробою систематизувати історичний розвиток архітектурної практики постмодернізму; мабуть, це не випадкова поява в момент її відходу з історичної сцени.

■ Майже одночасно виходить чергове, четверте видання книжки Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму». І знову — небувалый успіх, зіставний в архітектурознавстві хіба що зі славою епохальної праці З. Гідіона «Простір, час і архітектура». У цьому виданні з'являються істотні доповнення: новий вступ «Парадоксальний світ постмодернізму» і новий заключний розділ «Синтез: постмодерністський класицизм».

■ У Нью-Йорку відбулася пишна виставка «Філіп Джонсон, архітектор: перші 40 років». 1984 рік оголошений архітектурною пресою роком Джонсона. Типовим постмодерністським історизмом характеризують оглядачі проекти на зразок Рипаблік-бенк-центр у Г'юстоні. Стривайте. Досі постмодерн передбачав елітети «бунтарський», «незвичний», «екстравагантний». А якщо він стає усього лише «типовим», — чи не свідчення це занепаду руху? Радикальний еkleктизм «архітектора року» Джонсона — привід для насторожених прогнозів.

■ Втім, художні позиції постмодернізму ще сильні. На Міжнародний конкурс проектів центру муніципалітету в м. Фенікс (США) подано проекти Ч. Мура, Р. Стерна, М. Грейвза, А. Ісодзакі тощо. Більшість з них — у душі естетики постмодернізму. Критика пише про «Фенікс-стиль». Що ж означає «Фенікс-стиль»? Передусім, еkleктична різноманітність, причому йдеться не так про освоєння спадщини регіону, як про «щеплення» на ґрунт штату Арізона європейських класичних або середньовічних композицій. Умовами конкурсу передбачено включити комплекс будівель в довгасту прямокутну ділянку в центрі міста. Що пропонують архітектори?

М. Грейвз розташовує в центрі композиції піраміду будівлі міської ради. На ній — колона зі скульп-

турним зображенням птаха Фенікса (відродження життя в пустелі Арізони). По поверхні колони — розпис із сюжетами з історії міста. Центральна частина майдану — екзотичний пальмовий сад.

Архітектурна фірма А. Ісодзакі оперує шістьма ключовими поняттями-образами: Міські Ворота, Вісь, Кімната, Коридор, Святилище і Колорит. Тут є і пропілеї, і вкриті колони, в центрі — декоративний «садок Фенікса» — Кімната Міста з елементами ландшафту пустель і скелястих гір Арізони.

У Ч. Мура подибуємо півкільце, що символізує райдугу і безліч образів, запозичених у тубільного індіанського населення. У Р. Стерна — класичну європейську вісьову композицію з анфіладою громадських майданів і внутрішніх дворів. У проекті «Бібі & Бабка» — середньовічний замок з похилими покрівлями, аркадами, вежами і башточками різних конфігурацій з плануванням, що нагадує малюнок середньовічного міста.

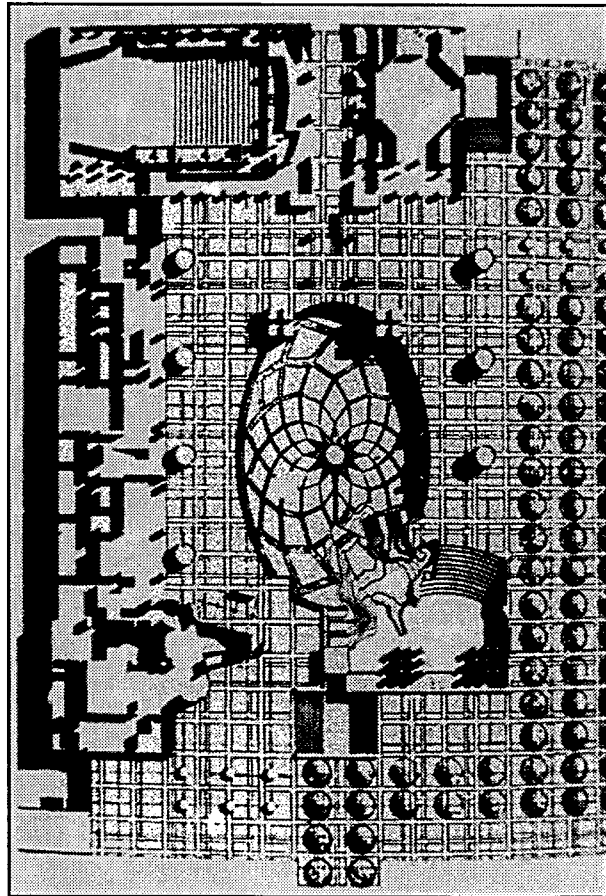
Приблизно такий вже звичний, «типовий» набір форм і образів постмодерністського архітектурного конкурсу, де звертання до історії й традицій тепер не шокує і не вражає, де все складніше відрізнити майстра від епігона, оригінальну ідею від кліше і підробки.

■ Ось ще одна така виставка: 3-тя Міжнародна виставка архітектурних проектів у складі XIV б'енале у Венеції, задумана Паоло Портогезі як «Б'енале пам'яті».

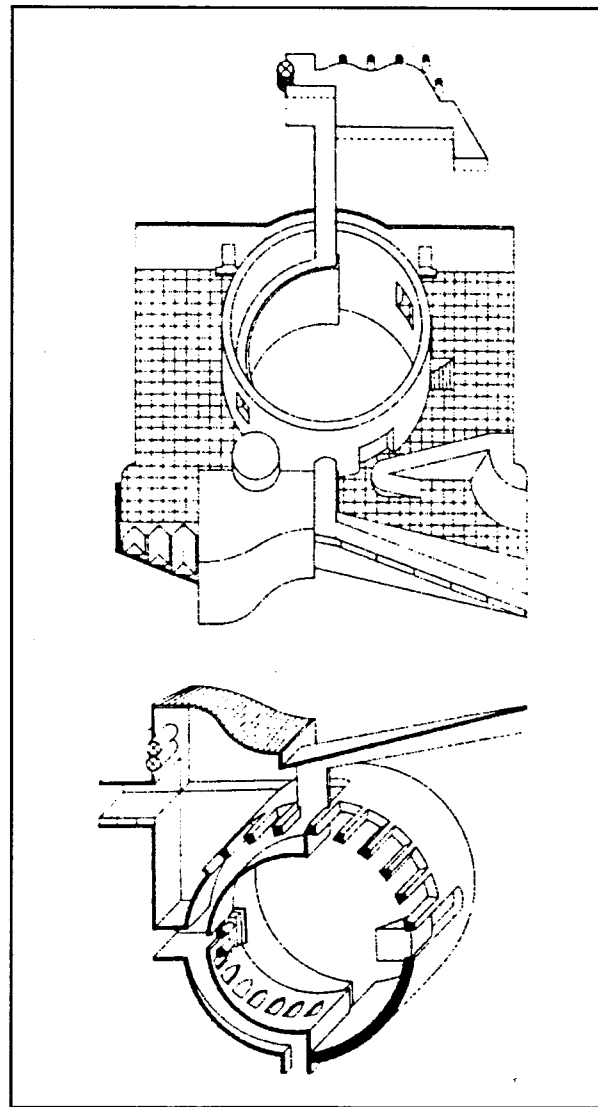
Цю виставку прискіпливі критики порівняли з вавилонським змішанням мов. Тут панують атмосфера «минулості» та «згадувальні» настрої професії. Наведімо характерний відгук: «Як довго триватиме цей хаос пропозицій: від гіпертехнологічних до постмодерністських, від неорационалістичних до неофутуристичних, від палеомодерністських до гіперісторичних? Це бомбардування образами важко витримати навіть найсміливішому відвідувачеві».

■ Втім, є й інші виставки. Наприклад, організована В.-М. Лампуньяні і Й.-П. Кляйхусом у Національній галереї виставка з цікавою назвою «Пригода ідеї», присвячена історії виникнення «скляної естетики» з 1750 року і досі. Тема цілком «модерністського» стилю простежує колізію історичного виживання романтичної ідеї Кристала як вищого вияву мистецтва у хвилях вічнозмінних мистецьких «змів».

■ Скільки може бути цитат в одному творі? Чи треба їх брати у лапки? Чи може архітектура перетворитися на одну велику цитату з забутого тексту? Нова будівля громадського центру в м. Цукуба в Японії — наочне втілення основного принципу Арати Ісодзакі: «Вся історія відкрита для цитування». У приміщенні присутні буквально архітектурні цитати майдану на Капітолійському пагорбі в Римі (але у поданому навиворіт пародійному ключі: опукле замінене увігнутим, підйом — спуском, чорне — білим), а також нескінченні посилення і натяжки на Леду, Вагнера, Мікеланджело, Палладіо, а також: М. Бота, Дж. Романо, Ф. Джонсона і стиль ар-деко. І усе це — на японській землі.



А. Ісодзакі. Громадський центр у м. Цукуба. Японія. 1984. План першого поверху.



Дж. Стерлінг. Мистецька галерея в Штутгарті. Німеччина. 1977—1984. Аксонометрія.

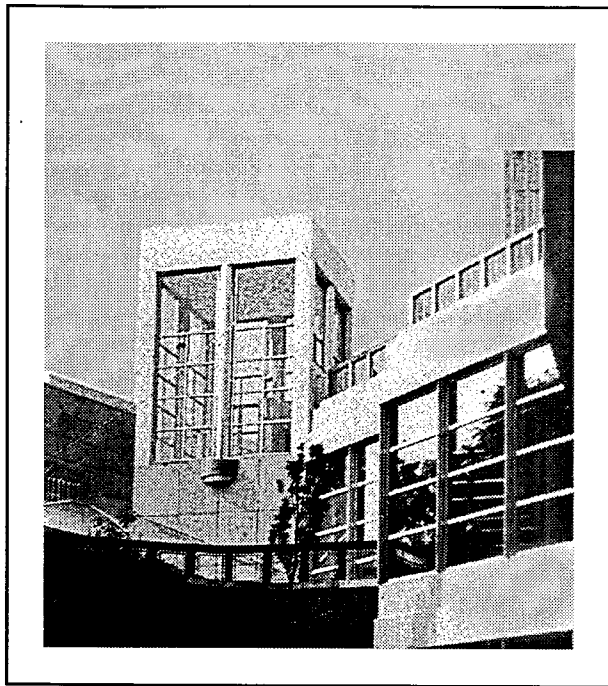
■ Хвиля захоплених привітань зустрічає закінчення будівництва Мистецької галереї в Штутгарті (Німеччина) за проектом англійського архітектора Джеймса Стерлінга (1977—1984). Умови конкурсу передбачали низьку будівлю і відтворення «стежки» упоперек ділянки для підтримки «духу місця». Стерлінг створює терасну розпластану безфасадну

композицію: її неможливо побачити, її треба відчувати в просторі. «Стежка» крізь комплекс передбачає послідовне розкриття різних образів — архітектурних архетипів: Акрополь, Палаццо, Ротонда, але все це ненавмисне, сховане, заземлене. Архітектура Стерлінга скромно позбувається егоїстичної самості, відмовляється від претензій домінування в міському середовищі й розчиняється в оточенні.

Юрген Йодіке та інші прихильники «сучасної архітектури» не приймають в проекті Стерлінга не тільки постмодерністську «гібридність» змішування джерел (Шинкель, вілла Адріана, вілла Мадама Рафаеля, палац Карла V в Альгамбрі, Булле тощо), а й «рознесеність у просторі» композиції, її зумисну безфасадність. «Де ж фасад?» — без надії на відповідь запитує Колін Роу.

■ У серпневому числі німецького часопису «*Vaumeister*» з'являється стаття з характерною назвою «Сугінки постмодернізму». Що й казати, може, й справді настав «початок кінця» руху постмодернізму в архітектурі?

1985 «Рік Холляйна» в європейській архітектурі — ознаменувався трьома подіями, пов'язаними з ім'ям цього відомого віденського архітектора. По-перше, з'явився на світ його знаменитий комплекс Мистецького музею в місті Менхенгладбах — цей «Афінський акрополь 20 сторіччя», як його назвали критики. Архітектор відмовився від хронологічного принципу розміщення експозиції, очевидно, переживаючи історію не як час, а як простір: відвідування галереї перетворене на «прогулянку в лабіринті», подорожі з одного рівня на інший по дуже складній, але не нав'язливій системі осей, що дозволяє вибирати напрямки шляху і сприймати оточення в постійній системі ракурсів. Це дійсно нагадує акрополь — та сама вершина на горба, схема сходження, система «храмів» і «орієнтирів», система їх послідовного розкриття, той самий присмак часу, що просяк вічністю... По-друге, Ханс Холляйн виступив у ролі організатора експозиції «Мрія і дійсність», що так витончено втілила ідею австрійського культурного палімпсесту (експонувалася спочатку в Віденському Кюнстлергаузі, потім — у Паризькому Центрі ім. Ж. Помпіду та в Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва). Тут використано той самий прин-



Х. Холляйн. Мистецький музей. Менхенгладбах. Німеччина. 1972–1982. Вигляд з еспланади.

цип нехронологічного розуміння історії: композиція виставки не передбачала лінійного пересування уперед, а можливість багатоскерованого кругового потоку. Простір австрійської культури — творчість архітекторів О. Вагнера і А. Лооса, вчення З. Фрейда і Л. Вітгенштейна, живопис Г. Клімта, Е. Шіллера і О. Кокошки, музика Г. Малера і А. Шенберга, а також література, кінематограф тощо — трактується в сценарії виставки Хансом Холляйном як єдине ціле, але розташоване в різних рівнях. Скажімо, із залу О. Вагнера можна потрапити до розділу віденської літератури або, за бажанням, — до зали адміністративного життя Відня; всього кілька рівнів веде з розділу німого кіно до розділу кризи економіки, а також і до розділу філософії. Глядачеві надано повну свободу вибору в його блуканні лабіринтами культури. У створеній Холляйном атмосфері ніби «знімалися» різні стилі розбіжності; може, так само вони «знімаються» і в свідомості культури кінця 20 сторіччя? Просторові і смислові перехрестя, що створюють складну тканину культури, на виставці «Мрія і дійсність» —

це не сценарний прийом, а філософсько-естетична позиція архітектора.

І, нарешті, третє, що природно впливає з перших двох подій: вручення вищої архітектурної нагороди року — Пріцкерівської премії — ушановано віденському архітекторові.

■ Пітер Ейзенман робить кілька критичних атак проти класицизму і постмодернізму. Протягом двох років (1983—1985) відомий американський архітектор намагається в гостро полемічній формі загаврувати ідеї свого колишнього друга та ідеологічного опонента Леона Кріє як ностальгійні. Останні проекти Пітера Ейзенмана виявляють відвертий антикласицизм (проект Каннареджіо, Гауз-Па тощо) і відверті ознаки нон-постмодернізму — формалізм, взаємонакладання безлічі планувальних вісей і сіток, заплутана гра масштабів. У проекті соціального житла в Західному Берліні в рамках ІВА Ейзенман пропонує зухвалу концепцію «антипам'яті».

■ Естетика деконструктивізму, неомодернізму і нон-постмодернізму робить перші боязкі кроки в просторі архітектури. У центрі уваги архітектурних видань — проект офісу в Західному Берліні Захи Хадід (1985), Міжнародний центр фестивалю мистецтв в м. Ушімадо, Японія (1984—1985), архітектора Хіромі Фуджії, будівля суду у Флориді групи «Архітектоніка» (1984—1985). Архітектурний деконструкціонізм попервах іде з постмодернізмом поруч, і багато які архітектори ставлять між ними знак рівності.

1986 Престиж постмодерністської архітектури різко падає. Принаймні, якщо судити з розподілу премій і нагород у галузі архітектури, це так. Починаючи з 1986 року три роки поспіль Пріцкерівської премії удостоюються архітектори, творчість яких репрезентує різні напрями модернізму, «зірки сучасного руху»: 1986 рік — Готфрід Бьом, 1987 рік — Кендзо Танге, 1988 рік — Оскар Німейєр і Гордон Баншафт.

■ Польський архітектор і теоретик Якоб Вуйєк видає книжку «Міфи та утопії архітектури 20 сторіччя» — одну з перших спроб охопити всю строкату низку подій в архітектурі до 1985 року, коли автор дописав останню сторінку. Він виявляє джерела «модерністської утопії» в архітектурі, просте-

жує її розвиток і, нарешті, занепад у постмодерністську добу.

Якщо блискуче зафіксоване Якобом Вуйєком згадання утопій модернізму — процес самоочевидний, то розвинутий процес зародження і прив'ядання нових, постмодерністських утопій «подолання утопій», далеко не таких очевидних, у 1986 році значно складніше.

■ Новий об'єкт деконструкціонізму — житловий будинок у Відні «Кооп Гімельблау» — виявляє «прихований кошмар» форм, ідеали архітектури розриву, зміщення, відхилення, спотворення.

■ Архітектура іноді знаходить межі схожості з гепенінгами або перформансами. Саме такі мистецькі пошуки американського архітектора Джона Хейдака. Одна з композицій Хейдака на лондонському майдані під назвою «Колапс часу», присвячена пам'яті жертв гестапо, виставлялася чотири тижні. Абстрактна інсталяція символізувала колапс часу і складалася з поставлених один на один «ящиків» — «трун», пронумерованих від 1 до 13, що час від часу опускалися під кутом 45° і падали на поховальні «мари».

Брак цифри 12 на годиннику мав, на думку автора, нагадувати нам про те, що ми живемо у часи пост-катаклізму. Похмура, нігілістична філософія невпинно проникає в архітектуру.

1987 У галереї Тейт у Лондоні провадиться I Міжнародний симпозиум з проблем постмодернізму в мистецтві та архітектурі за участю провідних критиків, теоретиків і практиків постмодернізму — Ч. Дженкса, М. Грейвза, Р. Кріє тощо. Головна його мета — конче закріпити в суспільній свідомості трактування архітектури з погляду постмодернізму як найбільш потужної сили сучасної культури.

■ У Західному Берліні відкривається Міжнародна будівельна виставка (ІВА), організована Йозефом Паулем Кляйхусом і Хардтом Вальтером Хемером. У Новій Національній галереї і в самому місті виставлено понад 200 об'єктів, покликаних виразити «стиль сучасної архітектури». Серед учасників виставки — Ч. Мур, А. Грюмбах, П. Портогезі, Г. Пайхль та інші. Глядачі отримали можливість побачити не тільки проекти, а й реальні споруди. Ця найбільша в Європі архітектурно-містобудівна

акція продемонструвала нові засади урбаністичного планування під гаслом «дбайливого міського оновлення» і регенерації щільної забудови. У виставці просто неба виявилось можливим представити всі найбільші архітектурні школи. Поруч з постмодернізмом і деконструкціонізмом — раціоналізм, історизм, структуралізм, експресіонізм.

■ Видано ряд блискучих творів архітектурної критики і теорії міського планування.

У Лондоні виходить книжка Джоу Мордонта Крука «Дилема стилю: архітектурні ідеї від живописного стилю до постмодернізму» — витончений досвід перегляду архітектурної історії з погляду системи цінностей постмодернізму. Історія розвитку постмодерністських ідей в архітектурі вже не обмежується кількома десятиріччями, а простежується з середини 18 сторіччя й донині.

Побачила світ книжка Чарлза Дженкса «Постмодернізм. Новий класицизм у мистецтві та архітектурі» — узагальнення тенденцій нового класицизму, які виводять архітектуру з тісного професійного світу. Це «пробудження до мистецтва» і злиття з художньою культурою.

У книжці Крістофера Александера «Нова теорія урбан-дизайну» підсумовується двадцятиріччя пошуку шляхів і концепцій міського планування, початого ще 1965 року гучною статтею Александера «Місто — не дерево». У ті роки позитивістськи скерований автор займався методологією проектування. Два десятиріччя радикально змінили погляди архітектора. Раніше — культ розуму, тепер — повернення до стихії. Раніше — методи математичного моделювання, тепер — ірраціональне почування.

■ Три твори Чарлза Мура (проект житлового будинку-комплексу Тегель Харбор в Західному Берліні, будинок-студія в м. Остін, штат Техас в США, і суспільний центр Беверлі-гілз, штат Каліфорнія) демонструють помірний постмодернізм популярного американського архітектора. Проте, за словами критики, вони ілюструють не стільки достоїнства постмодерну, скільки його вади: спрощеність форм, нетектонічність трактування елементів.

■ Еклектизм посилює свої позиції. Про це свідчить перемога Квінлана Террі в конкурсі на проект шістьох вілл у класичному стилі в лондонсько-

му Рідженс-парку. Умови конкурсу передбачають використання прийомів Джона Неша. Дорійська, Іонійська, Корінфська, Венеційська, Готична й Регентська вілли Квінлана Террі — лінійна розгортка ретро-архітектури, триумф еклектичного мислення. Архітектурне минуле вишикувалося струнко. Але, даруйте, це вже було сто років тому. Перед нами безсоромний, нехитрий і невибагливий ренесанс еклектики з присмаком безмайбутності.

■ У книжці Р. Г'юїсона, присвяченій ставленню до історичної спадщини у Великобританії, критикується «торгівля минулим». Намагаючись піддати критиці саму ідею цінності історичної спадщини, автор запитує: чому ми не довіряємо досягненням сьогодення і майбутнього?

1988 У Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва відкрито виставку «Деконструктивістська архітектура». Нон-постмодерністською називає цю архітектуру новітнього авангарду Чарлз Дженкс і публікує в «Architectural Design» статтю «Деконструкція: чарівність відсутності», спеціально присвячену новомодній течії. Деконструктивізм, схоже, загрожує стати серйозною альтернативою постмодернізму.

■ Френк О. Гері стає лауреатом премії Пріцкера — пошанування американського авангарду в його деконструкціоністській версії.

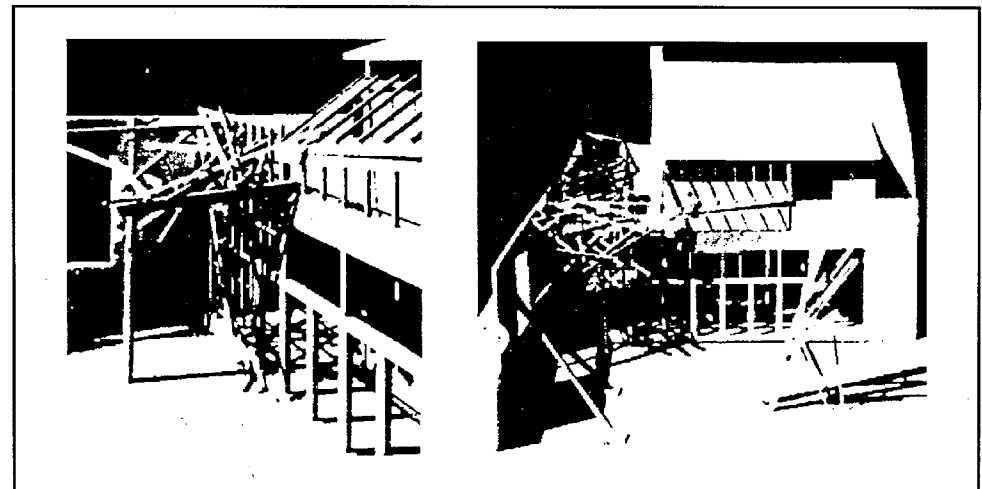
■ Чотири роки з часу першої публікації книжки Гайнріха Клотца «Модернізм і постмодернізм» іс-

тотно змінили розклад сил на архітектурній сцені. Постмодерн катастрофічно швидко виходить з моди. Перекладена на англійську мову і доповнена, книжка тепер називається «Історія архітектури постмодернізму». Назву змінено даремно: на першому місці стоїть слово «історія». У цьому — квапливе бажання дистанціюватися від учорашніх кумирів, скоріше відсунути постмодернізм в історію і оцінити його ззовні, охопивши неупередженим непостмодерністським поглядом. Так і описано постмодернізм в книжці Гайнріха Клотца — як факт архітектурного минулого.

■ Один з найвідоміших японських архітекторів Кішо Курокава видає монографію «Нове відкриття японського простору». Її основна теза така. Сама по собі заміна виразу «сучасна архітектура» на «постмодерністська архітектура» досить умовна, але концепція, що висувається автором «симбіозу», може наповнити її відразу багатьма значеннями. Отже, архітектура симбіозу.

■ У протилежному напрямі — від симбіозу до простоти і ясності — рухається думка європейського архітектора, австрійця Робера Кріе. У Лондоні виходить його книжка «Архітектурна композиція. (Для студентів і практиків)». Автор скромно говорить: «Я не створюю архітектурну біблію, а прагну викласти (а точніше — відновити) низку основних засад, забутих сучасними архітекторами. Ці засади — не маніфест нової течії, а встановлення безперечних фактів». Ця книжка — не під-

*Ф.-О. Гері.
Реконструкція будинку
в Санта-Моніці.
Каліфорнія, США.
1978–1988. Проект.
Виставка «Деконструктивістська
архітектура».*

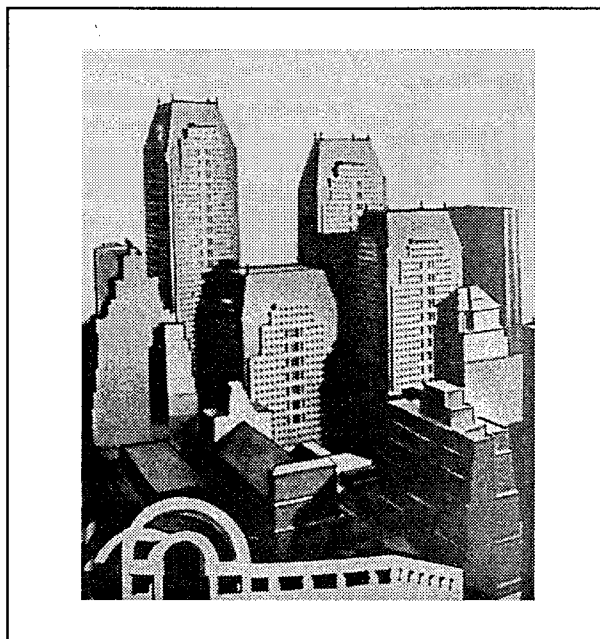


ручник і не зведення правил, прикладів і пам'яток. Це — водночас історичні й сучасні, теоретичні й практичні роздуми про структуру і морфологію архітектурної форми; спроба відшукати вічні основи архітектурної композиції, фундаментальні принципи архітектури.

■ «Тяжкі часи. Мистецтво сьогодні» — така назва виставки в Західному Берліні. Вона промовляє сама за себе. Стан мистецтва пізніх 80-х на Заході — відчуття тяжких часів. Йому намагаються наклеїти нову наліпку: «період після Бойса», «модерн після постмодерну», «антипоставангардизм». На виставці відроджена атмосфера «fin du sciecle» кінця 19 сторіччя як певний підсумок постмодерністського розчарування.

1989 Деконструкціонізм стає дедалі популярнішим. Йому присвячуються спеціальні випуски «Architectural Design» і «Art & Design», праці лондонської Тейт-Гелері. Пресу заповнюють інтерв'ю з Ж. Дерідою, висловлювання теоретиків і практиків деконструкціонізму — К. Норріса, В. Адамі, А. Кіфера, «Морфозис», «Гімельблау». Автори фундаментального видання «Деконструкціонізм» — А. Пападакіс, К. Кук, А. Беньямін — поспішають визначити місце модної течії в архітектурі та образотворчому мистецтві. Постмодерністський історизм не тільки виходить з моди: використання історичних прототипів виглядає застарілим прийомом. Ф. Джонсон і Дж. Берджі в новому розв'язанні Таймс-Сквер переглядають власний проект 1982 року з його мансардним завершенням і включають підкреслено «сучасні» елементи, наприклад дзеркальне скло. Осучаснення заступає історичні стилізації: в черговій зміні орієнтації Джонсона видно новий поворот архітектурної думки кінця 80-х.

■ Архітектура-інженерія (похідне функції, конструкції, матеріалів) дедалі більше поступається місцем архітектурі-мистецтву. Архітектура утверджується на законному місці в системі мистецтв і культури. Досі в Західній Європі не було подібного нью-йоркському МоМА (Музей сучасної архітектури) постійно діючого виставкового центру. 1989 року в Парижі відкрито «Павільйон Арсенал» — визнання архітектури важливим чинником розвитку культури та мистецтва. Архітектурні виставки року втрачають видову ви-



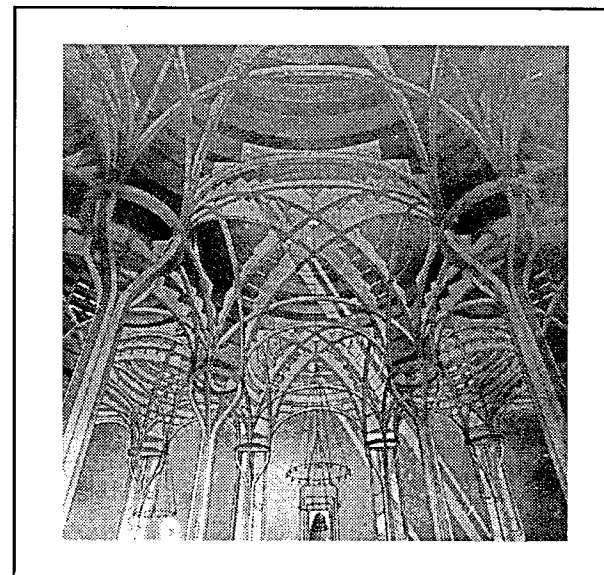
Ф. Джонсон, Дж. Берджі. Забудова площі Таймс-Сквер у Нью-Йорку. США. Проект. 1982. Макет «Мансарди зі скла».

значеність, стають комплексними. Виставка «Індекс-89» у Торонто (Канада) — архітектура, дизайн, мистецтво постмодерну. Виставка проектів в Асперен (Нідерланди) демонструє той же процес: зникнення чітких меж між архітектурою, образотворчим мистецтвом, дизайном.

■ Зі сторінок часопису «Architectural Journal» (Великобританія) звучить пропозиція Дж. Томаса «покласти край утомливій боротьбі стилів». Розгортаються справжні баталії між постмодерністами, які виступають у ролі «консерваторів», і новаторами — неомодерністами. Новий президент RIBA (Королівський Інститут британських архітекторів) М. Гатчинсон вважає себе неомодерністом. Він змінив на цьому посту Р. Гокні, що співчутливо ставився до історизму та охорони пам'яток культури. М. Гатчинсон настроений інакше. Він на повний голос закликає на сторінках «Architectural Design» поховати постмодерністську архітектуру для споживачів заради неомодерністської, орієнтованої на нових виробників. Заклики звучать досить радикально: покінчити, поховати, закопати живцем постмодернізм.

■ Рікардо Бофілл видає книжку «Простори для життя». Ні, це не підсумовування, а досвід творчого самоосмислення. Архітектор зі світовим ім'ям перебуває у розповні сил, задумів, нездійснених проектів та оригінальних концепцій. Бофілл поспішає відмежуватися і від раціоналістів, і від класицистів, і від постмодерністів. Він не належить до кланів. Він просто Рікардо Бофілл.

1990 Нарешті завершено тривале будівництво римської мечеті («Ісламського Центру») італійського архітектора Паоло Портогезі. Це, мабуть, остання велика споруда постмодернізму в Європі. Проект мечеті виконаний Портогезі (спільно з Джиліотті і Моусаві) ще 1975 року, однак здійсненню задуму архітекторів заважали численні перешкоди як з боку критиків, які заповзялися нападати на об'єкт, так і з боку політичних кіл (праві заперечували мечеті, бо вони нібито ширять іслам, ліві були незгодні з вибором місця). Центральна ідея проекту Римської мечеті — ідея вулиці, об'єднаної з урбаністичною тканиною. До неї примикають портали, переходи на різних рівнях, створюючи можливість «архітектурного променаду» в складній системі відкритих просторів.



П. Портогезі, В. Джиліотті. Проект мечеті та Ісламського Центру в Римі. Італія. 1975–1990. Перспектива інтер'єру.

В інтер'єрі — до нескінченності взаємопроникні кола та еліпси. Світло пронизує структуру будівлі, як вода проходить крізь пальці.

Тут дуже багато типологічних барокових італійських мотивів, що поєднуються з ісламським трактуванням колони та арки (звідси — ілюзорність, легкість, прозорість «дематеріалізованих» форм, гра світлотіні). «Наш проект, — писав П. Портогезі — не є продуктом персональної людської пам'яті, це — спогади про подорожі, з навмисним використанням різних цитат, вивчення і науковий пошук в даній галузі, відповідно до релігії ісламських міст».

Діалог християнства та ісламу, бароко і модернізму, минулого і сучасного, де й ісламські, і католицькі форми передають передусім форми природні, органічні. Це одна з найзагадковіших споруд Портогезі. Вона задумана в рамках постмодернізму, але переступила його межі завдяки глибині концептуального задуму автора створити архітектурну аналогію «дантівській картині раю у вигляді концентричних кіл, типових для ісламської космології».

■ У місті Дельфт провадиться семінар — A Delft «Contesto & Modernita» — проти постмодернізму і деконструкціонізму. Дельфтський семінар прилюдно закликав воскресити «живцем похований» модернізм в архітектурі: модернізм намагається взяти реванш за три десятиріччя утисків.

■ У Лондоні виходить чергова книжка Чарлза Дженкса. Цього разу її тема — «Нью Модернс»: від пізнього — до неомодернізму». Автор включається новим кумирам архітектурного «ринку ідей» і детально розглядає творчість архітекторів неомодерністів і деконструкціоністів — опозиція стрімко згасаючому постмодернізмові.

■ В інтерв'ю японському часопису «Архітектура й урбанізм» славнозвісні «зірки» постмодерністської архітектури Роберт Вентурі й Деніз Скотт-Браун відкрито заявляють: «Час як модернізму, так і постмодернізму минув: їх заступили деконструктивізм, класицизм, еkleктизм тощо».

Тридцять років тому з ім'ям Вентурі на вустах народжувалося вередливе немовля — архітектурний постмодернізм. Дитина росла, мужніла, потім — старіла, порохнявіла... І ось тепер сам Вентурі засвідчив сумний факт сконання.

■ Ще один удар у спину постмодернізму, що йде зі сцени, — «Центр Дитинства» Анрі Сиріані в Марн-ля-Валле у Франції — проект відверто модерністського стилю, з мотивами реабілітації академічного стилю боз'ар — оголошений практично всіма провідними архітектурними журналами (L'Architecture d'aujourd'hui, Casabella, Construire etc.) «справжнім уроком сучасності», будівлею «найбільш формалістичною, найбільш фундаментальною і найбільш цікавою «серед усіх сучасних споруд». Нові часи — нові ідеали.

■ Характерний штрих до портрета архітектурної практики кінця 1980 — початку 1990-х років. До 1990 року завершується будівництво дитячого музею та бібліотеки в Лас-Вегасі (штат Невада, США) архітектора Антуана Предокка. «Лас-Вегас» — топонім досить відомий в історії постмодернізму. Чи сприйняті його «уроки» цього разу? Антуан Предокк переповідає, що, отримавши 1986 року замовлення на проектування об'єкта в Лас-Вегасі, він насамперед звернувся до «Уроків Лас-Вегаса» Р. Вентурі й Д. Скотт-Браун. Однак, згадує архітектор, йому кортіло створити щось не схоже на «декорований сарай» Вентурі. Тому дитячий музей вийшов цілком «сучасною», постмодерністською спорудою з капелюхоподібним конусом зі збірного бетону, пальмовим гаєм і «Вежею науки» заввишки 34 метри. Свідоме відштовхування від концепції «декорованого сараю» і програмне небажання йти за «Урокками Лас-Вегаса» — ще один урок швидкоплинності архітектурних переконань, недовговічності архітектурних уподобань.

■ Змінилася тематика і спрямованість архітектурних виставок. Постмодерністський хаос венеційських б'єнале початку 1980-х років заступає інтерес до конструктивізму і деконструктивізму, концептуальних пошуків і архітектурних фантазій. Ось, наприклад, лише п'ять назв виставок 1990 року:

- «Мистецтво і життя. Російський конструктивізм, 1914—1932» — в Генрі Арт Гелері в університеті Вашингтона в Сетлі та Волкер Арт Центрі в Мінеаполісі;
- «Архітектурні проекти російського авангарду» в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку;
- виставка концептуальних проектів А. Бродського і І. Уткіна в нью-йоркській Галереї образотворчих мистецтв Р. Фельдмана (цікаво, що всі

ці виставки стосуються радянської архітектури, інтерес до якої посилюється на Заході в зв'язку з політичними процесами розвалу Імперії);

- виставка павільйонів («Фолі») «Міжнародний сад і зелена експозиція» в японському м. Осака. Тут представлено 13 фолі провідних архітекторів-деконструкціоністів: Д. Лібескінда, З. Хадід, «Кооп Гімельблау» — це скульптурні асамбляжі в дусі поетики руйнування;
- «Уявне місто» — виставка у французькому інституті архітектури, улаштована Бруно Фортьє.

■ Але постмодернізм не здається. В Італії споруджується «Будинок-селище» — постмодерністський житловий будинок-вілла, споруджений за участю восьми відомих італійських архітекторів. У Великобританії на шпальтах архітектурних часописів триває запекла полеміка аматорів модернізму і постмодерністської опозиції. До останньої належить принц Уельський, відомий своїми консервативними поглядами в галузі архітектури й містобудування, захисник ідей контекстуалізму та історизму.

1991 Поважний метр постмодерністської архітектури Роберт Вентурі удостоєний вищою нагородою в галузі архітектури — Пріцкерівської премії. Може, це — не так запізніле визнання заслуг Вентурі, і, звичайно ж, — не відродження інтересу до постмодернізму, як радше данина поваги знаменитому майстрові американської архітектури другої половини 20 сторіччя.

■ Виставка архітектурних проектів у Лондоні — «Ідеальний будинок» — представляє широкий спектр пошуків і різноманітних мотивів, від проектів «зеленого будинку майбутнього» (черговий сплеск архітектурного утопізму) до проектів дешевого житла для середнього класу («будинок за 10 фунтів»), ну і, звичайно ж, ностальгійних історизованих мотивів на шталт традиційного англійського сільського будинку. Як і тридцять років тому, архітектура перебуває у стані концептуальної розгубленості та браку яскравих стилістичних ідеалів, крім, хіба що, ідеалів стилістичного шлоралізму.

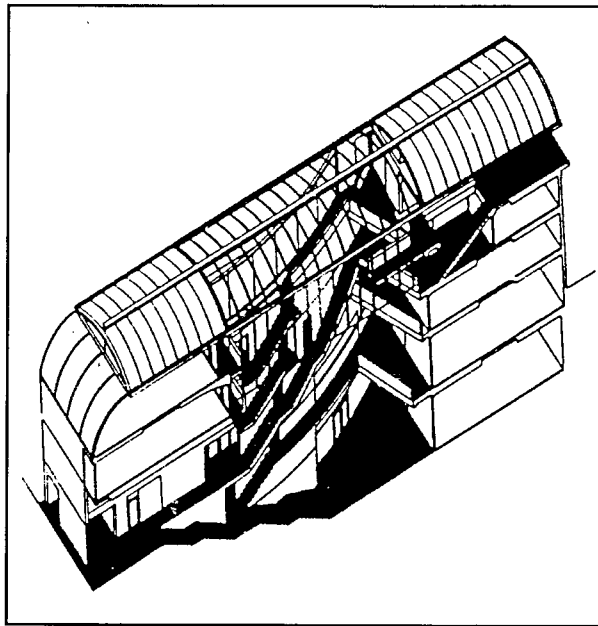
■ Прикметна ознака часу — проект Міжнародного житлового кварталу «Nexus World» («Світ Зв'язку») в м. Фукуока, на острові Кюсю в Японії. Автори проекту — провідні архітектори Японії, США і Західної Європи останніх років: Арата

Ісодзакі (Японія), Стівен Голл (Нью-Йорк), Рем Коолхаас (Роттердам), Марк Мек (Сан-Франциско), Кристіан де Портзампарк (Париж), Оскар Тускетс (Барселона) та інші. Працюючи над генпланом комплексу, Арата Ісодзакі лише приблизно визначив місце об'єктів і дав архітекторам цілковиту свободу у виборі архітектурних форм. Через це квартал справляє враження типової архітектурної виставки, де є різні концепції. Кожна будівля — яскрава індивідуальність. У неї — своя філософія. Щось на шталт хаотичного ансамблю пошуків, типового для нашого, невпевненого у собі нестабільного часу.

У «Nexus World» є два хмарочоси (А. Ісодзакі) в дусі проекту Наркомважпрому Івана Леонідова, і «довгий коридор» колективного будинку (С. Голл), й ізольовані будинки з подвір'ями в дусі Міса, і постмодерністський кіч та стилізація з використанням традиційних японських елементів — загравання з регіоналізмом, назване критиками «пародією на пародію». Копії давньогрецьких різьб сусідують з декоративними постмодерністськими стільцями та аудіовізуальною апаратурою.

Символічна назва комплексу — «Світ Зв'язку» виявилася семантично оберненою. У дусі часу — «Розрив Зв'язку», «Дисгармонія», «Втрата Єдності». Напевно, не так і важливо, як назвуть критики цю архітектуру: анти- або постпостмодерністською. На початку 1990-х років архітекторів охопив відомий скепсис стосовно «наліпок». Характерне й різке скорочення теоретичних статей з архітектури. Очевидно, знов, як і чверть віку тому, архітектурна практика вихопилася наперед і чекає на майбутніх теоретиків, класифікаторів і систематизаторів.

1992 Поновлено архітектурну нагороду: премію імені Карлсберга вручено в Данії за особисту участь в церемонії датської королеви Маргарет зірці новітньої японської архітектури Тадао Андо, автору мистецької галереї «Акка» і концертного залу в м. Осака. (Рік тому за цей гучний проект Тадао Андо був нагороджений Золотою медаллю французької Академії архітектури). Останній проект складався з двох автономних об'єктів: існуючий амфітеатр і вставлене в нього «міське яйце» (32 x 21 м) з глядачевою залогою. Два фойє галереї автор назвав символічно: «Сучасність» і «Майбутнє».



Т. Андо. Проект художньої галереї «Акка» в Осаці. Японія. 1989–1992. Аксонометрія.

Форма еліпса, на відміну від кулі, застосована також не випадково: вона покликана символізувати напрям від Сучасності до Майбутнього. Два об'єми («амфітеатр» і «яйце» як «першооснова Світу») виражають, на думку Тадао Андо, «одночасно пам'ять і контраст між історизмом і плином часу». Отже, пошук метафізичної щільності між історизмом і плином часу, між Пам'яттю і Забуттям, і вектор бунтівного «прориву» історії до Майбутнього завершують сторінки постмодернізму в західній архітектурі.

1993 Остаточна поразка постмодернізму у відчайдушних сутичках з новими архітектурними течіями ніде так не помітна, як в архітектурних конкурсах. Чи не тому нові архітектурні знаменитості — Олсоп і Стормер виграють у Міжнародному конкурсі на проект Вельського національного центру літератури Тіллен у Свенсі (Британія), випередивши «зірок» попередніх десятиріч Джеймса Стерлінга і Майкла Грейвза?

■ Архітектурна преса дедалі частіше хвалить авторів сміливих інженерних розв'язань — Нормана Фостера, Річарда Роджерса, Сантьяго Калатраву і

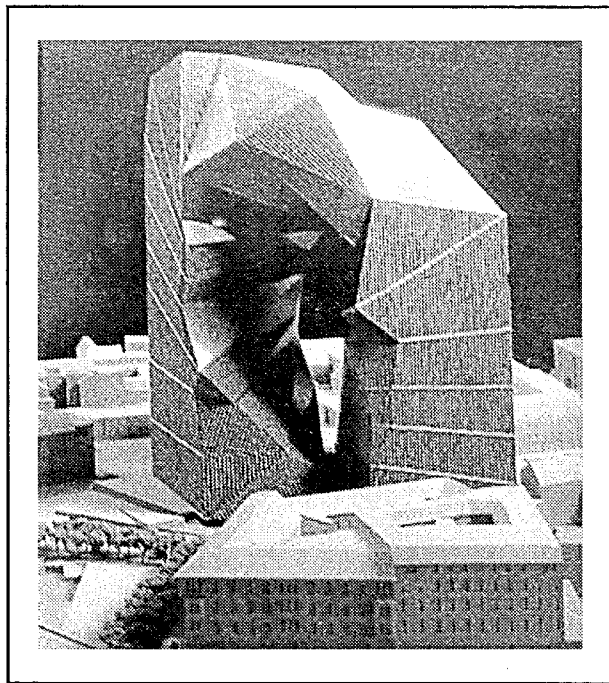
Жана Нувеля. Особливо багато хвалить лунає на адресу останнього: ще б пак, адже Жан Нувель (спільно з Жан-Марком Ібо) — переможець конкурсу на проект висотної адміністративної будівлі в районі Дефанс, на «божевільному трикутнику»; 400-метрова башта в діловому центрі Дефанса сприймається як символ Парижа.

Узагалі, на сторінках періодики меншає імен архітекторів-постмодерністів. І більшає імен архітекторів нового покоління: Т. Андо, Ф. Макі, А. Сіза, А. Сиріані, К. Шольц, Х.Р. Монео, М. Бота, К. Отт, Х. Ларсен, Р. Шмідт, Р. Кастро та інші. З'являються нові групи і заживають популярності нові фірми: «Морфозис», «Скверч», «Беніш».

■ Відомий нью-йоркський архітектор Пітер Ейзенман, якого критики по черезу називали спочатку «пізнім», згодом «пост-» і, нарешті, «неомодерністом», невтомно дивує своїх прихильників. Сенсація року: шокуючий проект 150-метрового хмарочоса в самому центрі... ні, не Манхеттена, а європейської столиці, архітектори якої лише десять років тому виробили засади «дбайливого міського оновлення» і обережних контекстуальних «включень».

Отже, у самому центрі Берліна деконструкціоніст Пітер Ейзенман пропонує вивершити хмарочос-гігант у вигляді «стрічки Мебіуса». Архітектурні видання квапливо оголошують проект «шедевром 21 сторіччя», «Ейфелевою вежею Берліна» тощо. Час покаже, чи здійсниться проект Пітера Ейзенмана. Натомість ми ще раз підкреслимо, що нині в архітектурі уникають окреслених назв і визначень. Колись Валерій Брюсов не запросив Марину Цветаєву на вечір «Поезії всіх напрямів», бо вона просто не належала до жодного напрямку. Так і з Пітером Ейзенманом. Він надто вільний від догматики, він не знає табу і заборон, і як би ми його не називали: пізній модерніст або деконструкціоніст, — він щоразу ламає стереотипи, творячи заново Світ Архітектурних Образів.

Останні слова можна достосувати не тільки до Пітера Ейзенмана, а й до більшості представників блискучої плеяди архітекторів, з концепціями і пошуками, ідеалами і сумнівами, творчими помилками і «злетами» яких нас познайомила історія постмодернізму: Вентурі, Джонсон, Холляйн, Грейвз, Стерн, Мур, Россі, Портогезі, Бофілл, Л. і Р. Кріє, Ісодзакі, Курокава і чимало інших. Кож-



П. Ейзенман. Проект бапти у вигляді «стрічки Мебіуса». Берлін, Німеччина. 1993. Макет.

ного з них ми могли б запросити на вечір «Архітектури всіх напрямів», бо справжня архітектурна творчість — це завжди подолання жорстких меж, рамок, включно з межами поняття «постмодернізм».

■ На XVIII Конгресі Міжнародної Спілки архітекторів у Чикаго ухвалено знаменний документ: «Декларація взаємозалежності в стабільному майбутньому».

Цікаво, що змістовна програма Конгресу називалася «Архітектура на роздоріжжі»: саме так характеризувалася організаторами Конгресу ситуація в архітектурі зламу тисячоліть. І, мабуть, не дивно, що наскільки хитка і невизначена, настільки плинна і нестійка духовна атмосфера в архітектурі попередніх десятиріч змушує архітекторів жити надіями на

майбутнє. Отже, судячи з «Декларації взаємозалежності в стабільному майбутньому», західна архітектура надолужить у майбутньому сторіччі те, чого їй бракувало в цьому: міцності й стабільності.

1995 Канадський Центр Архітектури — Canadian Center for Architecture — відкрив трирічну серію з п'яти виставок «Американське сторіччя» (1995—1998), що надалі циркулювали у Північній Америці, Європі та Азії. Відбулися виставки, присвячені хмарочосу та індустріальним конструкціям, творчості Ф.-Л. Райта, фотографіям Р. Берлі, Л. Фрідландера та Д. Джеймса. (Останні виставки «Архітектура упевнення: проектування парків на теми Диснея» та «Американський газон: поверхня повсякденного життя» відбувалися влітку 1997—1998 р.). Центр вирішив провести ці виставки у зв'язку з кінцем 20 сторіччя для того, щоб належним чином оцінити сучасну американську культуру, її спадщину та вплив на інші частини світу. Залишається сподіватися на те, що вплив американської культури на світ не буде обмежений тільки естетикою хмарочоса та Диснейленду.

■ «Всі дороги сторіччя ведуть до Рима». До прочан духовних додалися прочани від світу архітектури: Вікаріат Вічного Міста оголосив Міжнародний конкурс «Костел — символ 2000 року». Нову святиню буде споруджено на честь прочан, що прибудуть до Рима на святкування 2000-ліття з дня Різдва Христового. До участі в конкурсі запрошено шістьох всесвітньо відомих архітекторів: Пітера Ейзенмана, Тадао Андо, Френка О. Гері, Сантьяго Калатраву, Річарда Мейєра, Гюнтера Беніша. За рік будуть підбиті підсумки конкурсу: переможцем стане Річард Мейєр¹. Наближення зламу тисячоліть бентежить архітектурну уяву.

1996 Одна з найважливіших подій року — XIX Конгрес Міжнародної Спілки архітекторів (МСА) в Барселоні «Сьогодні і майбуття. Архітектура в містах». Барселонський Конгрес МСА, передостанній в сторіччі, зібрав понад одинадцять тисяч архітекторів світу. Серед них зорки: Пітер Ейзенман, Тадао Андо, Рафаель Монсо, Домінік Перро, Норман Фостер, Річард Роджерс, Жак Херцог та інші. Це — підбиття підсумків і погляд у прийдешнє. На Генеральній асамблеї затверджено документи: Меморандум про міжнародні мінімальні стандарти в архітектурній діяльності і Хартія про

вищу архітектурну освіту. Тема останнього в складному 20 сторіччі Конгресу МСА «Архітектура 21 сторіччя», що відбудеться 1999 року в Пекіні, з надією та чеканням проникає в майбутнє.

■ Всесвітня Конференція Міжнародної Академії архітектури (ІАА) «Габітат-ІІ» завершилася прийняттям Стамбульської декларації «Екополіси — поселення зі стійким розвитком». Через 20 років після Ванкуверської всесвітньої конференції «Габітат-І» в Стамбулі зібралися всі урядові та неурядові організації, що відповідають за екологію і містобудівний розвиток. Мета Габітату-ІІ — глобальна: створення нових стратегій в містобудівництві у масштабах планети, пошук нових шляхів розв'язання найгостріших проблем сучасного світу — «моделі урбанізму»². Подія, значення якої важко переоцінити: вперше після прийняття «Афінської хартії» сформульовані нові засади містобудування в умовах глобальних екологічних змін світу.

■ Заснована премія Джеймса Стерлінга, ушанованого англійського архітектора, — нова нагорода за внесок в архітектуру. Нова премія поєднує дві найпочесніші англійські нагороди — Королівського Інституту британських архітекторів і приз «Будівля року» від «Sunday Times». Власник призу одержує 20 000 фунтів стерлінгів. Першим лауреатом нагороди Стерлінга у галузі архітектури став Стефен Ходдер за проект будови сторіччя при Селфордському університеті в Манчестері.

■ Основний підсумок VI Міжнародної виставки архітектури в рамках б'енале у Венеції — неунікне вливання архітектури в поп-культуру. «Ідеологія вигнана з архітектури остаточно: все вирішують ринкові механізми, — зауважує з цього приводу Барт Голдгоорн. — Постмодернізм виявляється ідеально сумісним з корпоративними цілями: привабливість будівлі для масової свідомості еквівалентна комерційному успіхові»³. Архітектура, і це природно, віддає себе на відкуп законам, що встановлюються ринком і мас-медіа: напрями і моди, суперзірки і фенклуби, перформанси і презентації. Це нинішня реальність.

1997 Центром святкування початку нового тисячоліття має стати Купол Тисячоліття. Це величезна споруда, верх якої діаметром 320 м буде найбільшою конструкцією такого типу. Проект на-

¹ Church of the Holy Year 2000 // A.C.C. Art City. Construction. 1997. — №2. — Р. 41.

² Пономарев В. Хабитат-ІІ і Стамбульська декларація // Ватерпас. — 1996. — №6. — С. 44—46.

³ Голдгоорн Б. Шкала Рихтера как мерило архитектуры // Проект «Россия». — 1996. — №4. — С. 3—7.

лежить Річардові Роджерсу і партнерам¹. Купол Тисячоліття вступає у творче змагання з відомою футуристичною 435-метровою скляною прозорою Баштою Тисячоліття Нормана Фостера, план будівництва якої обговорюється в Лондоні. Гігантоманія проектів кінця тисячоліття — свідчення зухвалих претензій 20 сторіччя бути гідним майбутнього.

■ Один з «патріархів» вітчизняного мистецького трансавангарду Сергій Соловйов разом з міжнародною групою «Ковчег» запропонував містично-ігровий проект «Час—Лабіринт». Основна ідея проекту: Світ людини як лабіринт Часу, Знаку і Таємниці. Згідно з цим проектом у парковій зоні однієї зі столиць світу пропонується спорудити двоярусний лабіринт: горішній рівень — дивнуватий «об'єкт» у вигляді знаку нескінченності і символу циклічності (Уроборос) заввишки 30 м і завдовжки 360 м з «вікном» у вигляді двох піскових годинників, що обертаються; нижній рівень — складна підземна розв'язка. Людина, йдучи «лабіринтом» свого існування, на думку авторів, повинна символічно «прилучатися» до стихій землі, води, повітря, ефіру та вогню². Либонь, не дарма образ «лабіринту» привертав думки багатьох мислителів 1970—1990-х: Ж. Делеза і Ф. Гуатарі, У. Еко і Х.-Л. Борхеса. «Лабіринт» як метафора постмодерністської свідомості — лабіринт особливий: він без мети й без виходу, нескінченний безглуздий шлях блукань і сумнівів, кружлянь і пошуків змісту. Термін реалізації проекту С. Соловйова — 2001 рік. Кортить побачити у вигляді архітектурного символу «зламу» тисячоліть знак Лабіринту Часу, що сполучає минуле і теперішнє, людину і світ, природу і культуру, космос і історію.

◆
Початок 1950-х—1990-ті роки... Чи маємо ми право говорити сьогодні про архітектуру постмодернізму як про завершений історичний феномен? Звичайно, так. Та лише з тією обмовкою, що історія цього часу — не застигла схема, а, навпаки — жива і рухома, укорінена в недавньому минулому багатобарвна перспектива. Історія архітектури 20 сторіччя не була однорідною: в її тканині поєднувалося, спілітаючись і пе-

¹ Зими́на В. Лондон-2000: Этого еще нет, но будет через три года. — С. 32—33.

² Соловьев С. Проект "ВРЕМЯ — ЛАБИРИНТ" // А.С.С. Art City. Construction. — 1997. — №3. — С. 42—44.

реплутуючись, безліч ниток. Усередині «великої історії» архітектури сторіччя жило безліч «малих історій». Такі яскраві феномени, як ар-нуво і ар-деко, неокласицизм у різних версіях, архітектура тоталітарних систем і фашистських режимів, архітектура різних регіональних шкіл тощо, могли б якщо не перевернути, то, принаймні, доповнити звичайне уявлення про історію архітектури сторіччя, що завершується, як однонапрямний вектор розвитку «сучасного руху».

Тому, либонь, не треба поспішати з тим, що колись Вільгельм Дільтей називав «заспокоєнням історичної совісті», тобто «нанизуванням історичного процесу на один шнурок однозначного розвитку».

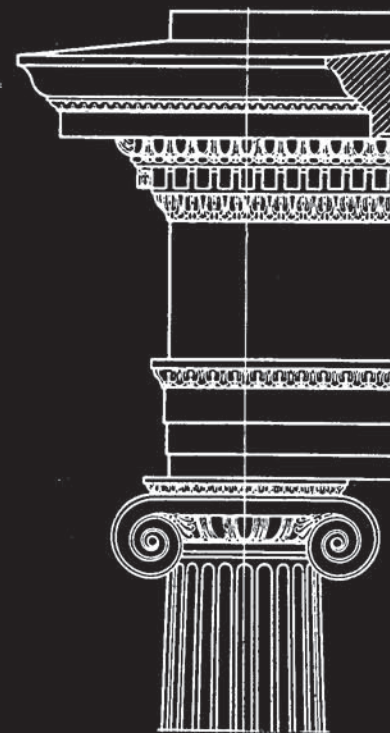
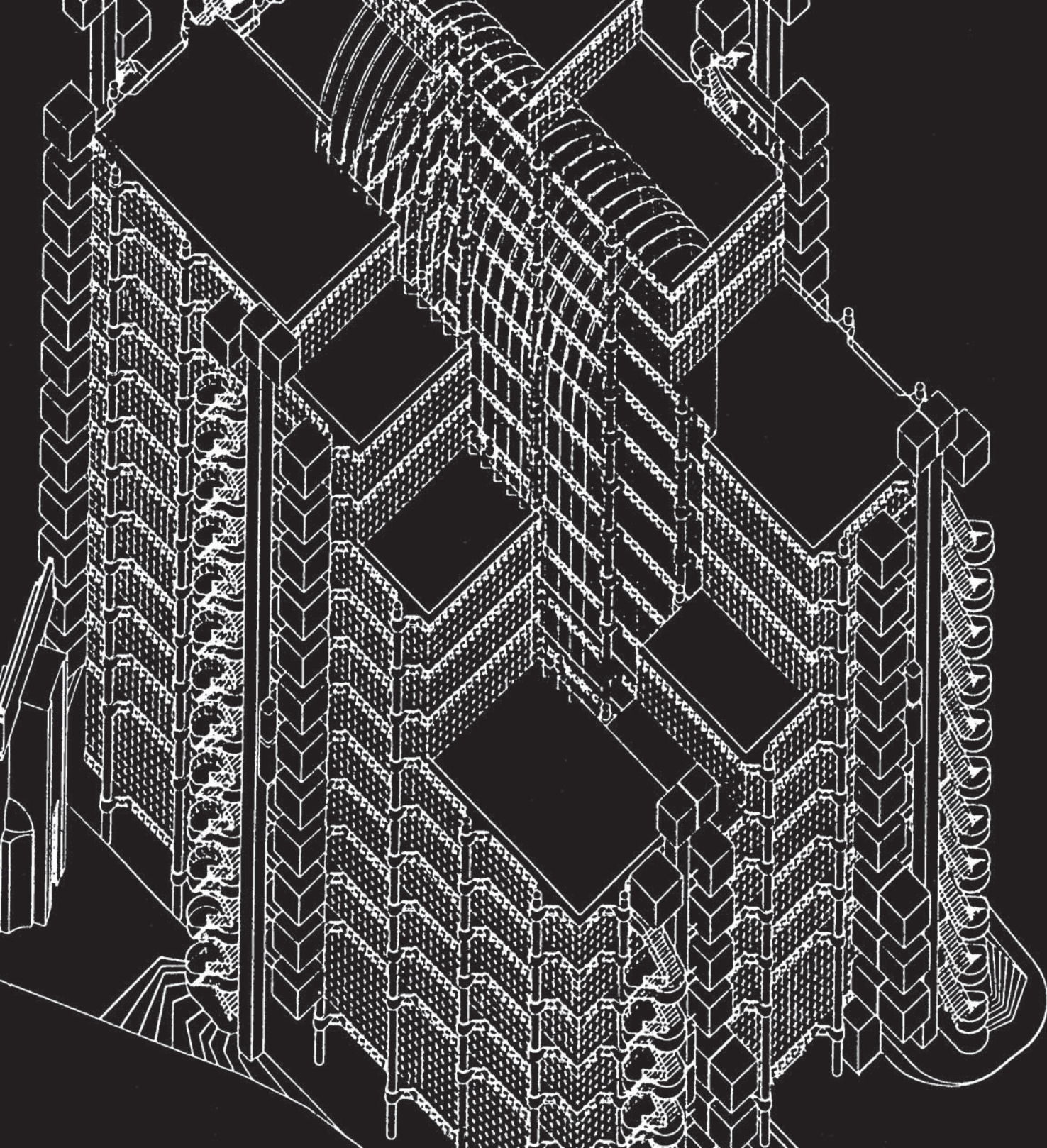
Адже архітектурна історія — багатшарове ціле, ті або інші події якої поховані на різній глибині професійної пам'яті. І навіть якщо перед нами відкривається хронологічна таблиця, в якій дати невблаганно йдуть одна за іншою, ми ні на мить не повинні забувати, що архітектурну історію завжди можна подати як єдиний простір, як певний ландшафт історичних подій і фактів, ідей і концепцій, споруд, імен, проектів, які співіснують одночасно в пам'яті й кожний з яких — самоцінний, унікальний, неповторний. За такого погляду на архітектурне минуле, де нема штучно сконструйованих уявлень про епохи злетів і невдач, де нема умовних поділів на головне і побічне, важливе і другорядне, в принципі, повинна б зникнути і потреба в суб'єктивному трактуванні дослідників, яке звичайно безжалісно кроїть «ножицями свідомості» матерію історичного процесу на власний розсуд. Чи не чесніше залишатися в сфері «чистого факту»? Як відомо, історія — наука про те, що було і чого вже нема. Не хотілося б зайвий раз піддаватися спокусі «приписування» історії актуальних значень, сьогоднішніх оцінок, нинішніх уявлень. Озирнімося ще раз на історію постмодернізму, цього трохи сумного екстравагантного жесту, що завершує архітектуру 20 сторіччя.

Якою була ця історія — спокійною чи бурхливою, плавною чи вибуховою? Чи був це єдиний, спільний для багатьох країн шлях, чи — безліч розгалужених стежин з глухими кутами і лабіринтами? Яка фізіономіка цього періоду архітектурної історії — боязка млява усмішка доби «еволюційного переходу»? Чи презирливо-зухвала посмішка часу «зрушення підвалин»? А може, суворий, похнюплений погляд нового періоду «бурі й наступу»?

Відповіді на ці питання покликані сторінки хроніки останніх чотирьох десятиріч архітектурного життя. Але зауважмо: питання не завжди передбачають можливість однозначної відповіді. Різні «історичні обличчя» архітектурного постмодерну подибуються в його збірному портреті ніби в явленості різного ступеня. І для кожного місця, і для кожного майстра це обличчя — своє. У череді імен, у калейдоскопі дат та подій просвічує один наскрізний мотив: поява, розквіт і вмирання постмодерністського руху. Звичайна траєкторія звичайного життєвого шляху.

Мабуть, мав рацію Йоганн Вольфганг Гете, який точно і афористично висловив сутність будь-якої «вікової філософії»: дитина — реаліст, юнак — ідеаліст, чоловік — скептик, дід — містик; похилий вік знаходить заспокоєння в тому, що йому є про що згадати і є чим жити сьогодні. Щось схоже сталося і з архітектурою постмодернізму. Вона починалася з цілком реалістичних, але водночас і наївно-дитячих гасел Групи Х про розширення сфери свободи творчості в архітектурі в середині 1950-х років. Вона мужніла і міцніла в гучному, відверто чванькуватому «ідеалізмі» концепцій Філіпа Джонсона і Роберта Вентурі в 1960—1970-ті. Проте досягши розквіту у Майкла Грейвза, Чарлза Мура і Роберта Стерна в 1970—1980-ті роки, вона відчула на собі вплив зрілого іронічного «скептицизму». Звідси зрозуміло, що і містичні настрої в творчості Альдо Россі, і «магія» Джеймса Стерлінга, і «сюрраціоналістичні» кошмари уяви Рікардо Бофілла — на жаль, невблаганні свідчення «старості» архітектурного постмодерну. Від них — лише крок до провалля тотального нігілізму та гри у Відсутність в деконструкціонізмі кінця 1980 — початку 1990-х. Та це вже зовсім інша доба, що символізує щось на зразок «смерті» архітектурного постмодернізму: його перехід у Ніщо, а можливо, і нове втілення в інших формах.

Продовжуючи алегорію Гете, зауважмо що, на наш погляд, навіть «похилий вік» архітектурного постмодернізму так і не знайшов заспокоєння. Принцип Сумніву і нескінченного творчого Пошуку не знайшов опертя у собі самому. І, на відміну від описаного ідеального «старого» Гете, архітектурний постмодерн так і не надбав тієї остаточної мудрості, з якою мав би відійти у вічність. Напевно, тому ще цінніші для нас «уроки», можливість здобути які з архітектури минулого ми використовуємо далеко не завжди.



Постмодерністи про постмодернізм.

Вибрані фрагменти
виступів, статей,
книжок теоретиків
і практиків архітектури

Роберт Вентури	3 книжки «Складність і протиріччя в архітектурі»	1966	Філіп Джонсон	[«Прогулянки по історії»]: 3 висловлювань архітектора зламу 1970—1980-х років	
Роберт Вентури, Деніз Скотт-Браун	«Потворна і буденна архітектура, або Декорований сарай»	1971	Фрідріх Леманн	«Слово на захист фасаду»	1979
Чарлз Дженкс	3 книжки «Мова архітектури постмодернізму» «Архітектурний знак»	1977 1978	Гайнріх Клотц	3 книжки «Історія архітектури постмодернізму»	1984
Паоло Портогезі	3 книжки «Після сучасної архітектури» 3 висловлювань та інтерв'ю з Паоло Портогезі (1980—1990).	1980	Марк Вірлі	«Деконструктивістська архітектура»	1988
Пол Голдбергер	«Вступ до постмодернізму»	1977	Кішо Курокава	«Передбачення значення»	1989
Роберт Стерн	«Біля краю постмодернізму»	1977	Рікардо Бофілл	3 книжки «Простори для життя»	1989
			Підсумки, прогнози, альтернативи:	За сторінками архітектурних видань кінця 1980 — початку 1990-х років	



ібрані під більш ніж умовною назвою «Постмодерністи про постмодернізм» фрагменти творів західних архітекторів і критиків, теоретиків та істориків архітектури дають вельми різноманітний спектр концепцій. Тут можна зустріти захоплені оди постмодерністському «радикальному еkleктизмові» і меланхолійний скепсис стосовно його копізму та етикетковості; тверезий теоретичний аналіз основних постулатів постмодерністського руху і запеклі напади на «фальшиву» естетику його «збоченьських витівок». Сусіднують думки прихильників і противників, панегірики й закиди, хвала і осуд. Усі тексти можна поділити на три групи. До першої належать висловлювання і твори апологетичного характеру. Їхній основний зміст — пафос критики «сучасного руху» в архітектурі та звеличення нової ідеології історизму, контекстуалізму, плюралізму. Вони написані здебільшого на зламі 1970—1980-х років, на хвилі найвищого злету популярності постмодерністських ідей, і відбивають погляд «зсередини» руху — погляд постмодернізму всередину самого себе. Це передусім витяги й реферати трьох найвідоміших книжок, що уславили постмодернізм. З першої з них — бунтарського виклику «Складність і протиріччя в архітектурі» Р. Вентури — починалася історія руху. Друга — «Мова архітектури постмодернізму» Ч. Дженкса — підсумувала і теоретично обґрунтувала архітектурну практику останніх років і стала дзеркалом самоусвідомлення руху. Недарма її називають «Біблією постмодернізму». Третя — «Після сучасної архітектури» П. Портогезі — відіграла важливу роль у консолідації руху та ширенні ідей постмодернізму в євро-

пейській архітектурі. Тему «внутрішнього погляду» постмодернізму підтримують також найтипівіші для тогочасної західної періодики тексти: гучний маніфест Р. Вентури й Д. Скотт-Браун «Потворна і буденна архітектура, або Декорований сарай», етапні статті П. Голдбергера і Р. Стерна про постмодернізм, апологія еkleктицизму у Ф. Джонсона і фасадної естетики — у Ф. Леманна. До іншої групи належать твори архітекторів, творчість яких не вкладається в рамки постмодернізму. Проте ці роботи зазнали безперечного впливу кола ідей і цінностей постмодернізму, що «висіли в повітрі» 1970—1980-х років. Погляд сучасників на постмодернізм «ззовні» більш холодний і критичний. Скажімо, Р. Бофілл ставиться до постмодерністів з неприхованим презирством, хоч описаний ним метод власної роботи має багато спільного з таврованими настановами й тенденціями постмодерністського класицизму. Для обґрунтування власної оригінальної концепції «архітектурного симбіозу» К. Курокава застосовує постмодерністську термінологію, але, як і будь-який справжній архітектор-мислитель, не зупиняється на стадії приклеювання ярликів, а вдається до вищих філософських узагальнень духовних джерел і характеристик архітектури «індустріального» та «інформаційного» суспільства, виявляючись набагато прозорливішим критиком, ніж численні апологети постмодернізму. До третьої групи належать архітектурні тексти кінця 1980 — початку 1990-х років. Збігло десятиріччя триумфальної ходи постмодернізму в західній архітектурі. Внаслідок тривалих архітектурних дебатів нарешті з'ясу-

валосся, що час постмодернізму минув. Про це відверто почали говорити навіть його колишні адепти — від Р. Вентурі і Д. Скотт-Браун до Ф. Джонсона. У працях Г. Клотца, висловлюваннях Т. Мальдонадо, М. Поулі, П. Деві та інших перед нами — погляд на постмодернізм як історичний феномен нещодавнього минулого. Критика згасаючого постмодернізму, як правило, супроводиться спробами окреслити контури реальних альтернатив, серед яких автори називають деконструктивізм (одне з перших блискучих трактувань якому дав М. Віглі), неомодернізм, або «другий модернізм» (як його називає Г. Клотц), критичний регіоналізм тощо. Історичний погляд на постмодернізм очима постпостмодерністів не однозначний. Нарівні з відверто ворожими нападами й кинутими в запалі полеміки несправедливими докорами зустрічаються питальні нотки в тих, хто сумнівався і хитався, консервативні спроби захистити постмодернізм від «очорнення» (принц Чарлз Уельський), а також безсторонні стримані оцінки. Скажімо, М. Грейвз, П. Портогезі, Р. Вентурі та інші з гідністю та покорою проводжають «в історію» своє улюблене дітище, а Г. Клотц робить першу спробу систематичного опису історії архітектури постмодернізму, з усією докладністю історика аналізуючи як його хиби, так і достоїнства. Читати твори, присвячені архітектурному постмодернізмові, надзвичайно цікаво і надзвичайно складно. Авторі суперечать не тільки один одному, а й часто — самі собі. Архітектурна думка не стоїть на місці, тим більше в наш вибуховий і динамічний час, перейнята векторами стрімкої зміни мистецьких орієнтирів. Якщо в тексті, написаному в 1980 році, П. Портогезі виступає активним прихильником постмодернізму, то у виступах 1984 року частка історичного оптимізму архітектора меншає. Ще за шість років, в інтерв'ю 1990 року, в словах Портогезі виразно чути терпкий присмак розчарування в «утомливих іграх» постмодернізму. Сумно аналізуючи основні «помилки» цієї архітектури, Портогезі прагне здобути чергові «уроки» з архітектурного минулого, мабуть, забуваючи стару істину: історія вчить лише того, що вона нічого не може навчити.

Зрозуміло, програмною непослідовністю вирізняються і слова найбільш непослідовного архітектора кінця 20 сторіччя — Ф. Джонсона, вся творчість якого є сповіданням засади відсутності засад. Наведені висловлювання Ф. Джонсона характеризують лише одну сторінку його зигзагоподібної естетичної біографії, коли, невинно шокуючи та епатуючи світ архітектурної свідомості кінця 1970-х років, він саморекламує професійну позицію такої собі безсоромного еклектика, що блукає лабіринтами

історії і легко копіює все, що завгодно, звідки завгодно. Але не треба забувати, що вже до кінця 1980-х років «апологія плагіату» у цього великого метра американської архітектури поступається місцем іншим настроям. Тепер, як і личить «термометру архітектурної моди» («Якщо ви хочете знати, яка буде температура, звертайтеся до Джонсона», — кажуть архітектори), Джонсон виступає вже модерністом, антиістористом. Всіляко «осучаснюючи» свої колишні проекти, він активно підтримує нові антипостмодерністські течії.

«Коротка антологія» постмодернізму аніж не нагадує зведення чітких правил або жорстких догм на шпальт, скажімо, «п'яти принципів» архітектури Ле Корбюзьє. Давня формула «De omnibus dubito» — «У всьому сумніваюся» — відмітна риса постмодернізму. Архітектурна практика 1970—1980-х років дуже складна і суперечлива. Досить пригадати проекти П. Ейзенмана, які «ніхто не в змозі зрозуміти без попереднього неодноразового читання пояснень автора — настільки все свідомо завуальоване, абстраговане»¹.

Що ж до авторських текстів, маніфестів, виступів — вони аж ніяк не поступаються проектам складністю і суперечністю, і той же П. Ейзенман радше зрікається власного авторства загадкових архітектурних композицій (таких як «Ромео і Джульєтта» для венеційського б'єнале 1984 року), роблячи втішні заяви на зразок: «Я менше за всіх здатний відповісти на питання, що стосуються цього проекту, бо він є продуктом моєї підсвідомості. Він буде дуже цікавий для мого психоаналітика, який зрозуміє його краще, ніж я сам»². На жаль, архітектурні тексти постмодернізму часто такі ж ірраціональні, як і метод П. Ейзенмана, і часто такі ж непрозорі для розуміння. Багато в чому складна й мова текстів, що наводяться. Вона рясніє термінами, запозиченими з філософії і соціології, семіотики і психоаналізу, бо архітектурна суперечка органічно вплетена в більш загальний «дискурс про постмодернізм» у західній культурі, основні учасники якого — Ролан Барт, Мішель Фуко, Жіль Делез, Фелікс Гуатарі, Жак Деріда, Жак Бодріяр, Жак Лакан, Жан Франсуа Ліотар та інші. Не випадково архітектурні тексти рясніють літературними цитатами і ремінісценціями, бісерним розсипом імен і назв.

Пробираючись крізь гушавину термінів і при цьому не завжди піклуючись про доступність значень, архітектори поспішають висловити своє кредо, часто використовуючи лексикон, доступний лише посвяченим, і простодушню сподіваючись побачити в читачі, як мінімум, «рівню собі». Це прирікає нас на потребу під час читання вдаватися додатково до словників, пояснень, приміток, коментарів.

¹ Jencks Ch. Deconstruction: The Pleasures of Absence // Architectural Design. — 1988. — №314. — P. 19.

² Ibid., P. 19.

Мабуть, слухні часті докори архітекторам останніх десятиріч щодо герметизму, відчуженості, самодостатності та зануреності у власний світ естетизму переживань «архітектури для архітектури», попри постмодерністські спроби виходу до широкої публіки. Як зауважує Ч. Дженкс, саме в цьому полягає справжня суперечність сьогоденної архітектури: незважаючи на заклики до плюралізму, врахування відмінностей тощо, ця герметична творчість стає

моністичною, елітарною, нетерпимою і веде до самоповторів.

Можливо, в архітектурі, — з сумнівом питає Ч. Дженкс, — це результат «надто довгого пильного вдивляння в Пустку»?¹ Що ж, надамо слово самим архітекторам, які спромоглися, повернувшись у лоно Пустки, цього абсолютного Архітектурного Ніщо, відшукати таку розмаїту гаму яскравих і цікавих ідей, думок, концепцій.

Роберт Вентурі

З КНИЖКИ «СКЛАДНІСТЬ І ПРОТИРІЧЧЯ В АРХІТЕКТУРІ»

Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture. — New York: Publ. by Museum of Modern Art, 1966²

■ Архітектура, що не йде прямими шляхами. Невеликий маніфест

В архітектурі мені до вподоби складність і протиріччя. Я не люблю свавілля або незв'язність *малописьменної* архітектури або складнощі манірно-вишуканої мальовничості чи експресіонізму. Мені до вподоби складна і суперечлива архітектура, що спирається на все багатство і багатозначність сучасного досвіду, включаючи досвід, властивий мистецтву.

¹ Ibid., P.20.

² «Мастера архитектуры об архитектуре». — М., 1972. — С. 543—558.

³ Томас Стернз Еліот (1888—1965) — англо-американський поет, автор поем «Безплідна земля» та «Порожні люди», лауреат Нобелівської премії. Йозеф Альберс народився 1888 року в Німеччині, живописець, був одним з провідних викладачів Баухаузу (1925—1933). 1933 року емігрував до США.

⁴ Натяк на відомий афоризм Міса ван дер Роє «Менше — це більше», що означає: досягнення максимального ефекту мінімальними засобами. Близкучий «гуру антимодернізму» Р. Вентурі замінив місівський афоризм на інший: «менше — це нудьга»; неперекладна гра слів «less is more» — «less is bore». Втім, не виключено, — зауважує А.В. Рябушин, — що цей місівський афоризм — одна з легенд «сучасної архітектури». На це вказує Е. Гомбріх. У книжці «Відчуття ладу» (Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. — Ithaca, N.Y., 1979) епіграфом до розділу стоїть: «Менше — це більше». Афоризм, приписуваний Місу ван дер Роє». До цього епіграфу є примітка: «Цитата з «Андреа дель Сарто» Бравнінга, але фігурує так само, як широко відомий афоризм Людвіга Міса ван дер Роє». У поемі Бравнінга відповідний рядок звучить: «Well, less is more, Lucrezia: I am judged». За вид.: Рябушин А., Шукурова А. Творческе противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986. — С. 61.

Тепер складність і суперечність визнані скрізь, тільки не в архітектурі, — від доказу кінцевої несумісності в математиці до аналізу Т.-С. Еліотом³ «важкої» поезики і визначення Йозефом Альберсом парадоксальності властивостей живопису. Але архітектура неминує складна і суперечлива вже тому, що включає в себе традиційні елементи, вказані Вітрувієм: користь, міцність і краса. Натомість тепер вимоги програми, конструкції, інженерного обладнання і зовнішньої виразності споруд, навіть в окремих будівлях... різноманітні й суперечливі до такої міри, про яку раніше просто не мали уявлення. Труднощі поглиблюються через дедалі більші розміри й масштаби, яких набуває архітектура. Я вітаю нові проблеми й використовую сумніви. Використовуючи і протиріччя, і складності, я прагну і життєвості, і дієвості. Архітектори вже не можуть дозволити собі бути заляканими пуританською мовою ортодоксійної сучасної архітектури. Гібридні елементи мені подобаються більше, ніж «бездомішкові», компромісні більше, ніж «цілісні», викривлені більше, ніж «прямолинійні», невизначені більше, ніж «чіткі», норовливі більше, ніж безликі, нудні й так звані цікаві, традиційні більше, ніж «вигадані», що вміщають у собі більше, ніж ті, що виключають, надмірні більше, ніж прості, віджили так само, як новаторські, суперечливі й двозначні більше, ніж прямі та ясні. Я за безладну життєвість, а не за очеvidну єдність. Я визнаю непослідовність і проголошую подвійність.

Я радше за багатство значень, ніж за ясність значення; за неявну функцію так само, як і за явну функцію. Я віддаю перевагу «і тому, й іншому», а не «або тому, або іншому», чорному і білому, а іноді й сірому, а не чорному або білому. Дійова архітектура має багатоплановість значень і комбінацій фокусувань: її простори і її елементи мо-

жуть сприйматися і будуть працювати в кількох напрямках одночасно.

Щоправда, архітектура складностей і протиріч повинна полягати в її цілісності або в її причетності до цілісності. Вона повинна швидше втілювати важку єдність узагальнення, ніж легку єдність виключення. Менше, не є більше⁴.

■ Ступені протиріч. Явище «і те, й інше» в архітектурі

... Якщо джерелом феномена «і те, й інше» є суперечність, то його основою є ієрархія, що створює кілька ступенів значення елементів різної цінності. Вона може включати елементи, які одночасно корисні і незграбні, великі й малі, відкриті й замкнені, круглі й квадратні, масивні й просторові. Архітектура, що містить у собі різні ступені значення, породжує невизначеність і напруженість. Більшість прикладів виявляється важкими для «прочитання», однак складна для розуміння архітектура обґрунтована, коли вона відображає складність і суперечність свого змісту і призначення. Одночасне сприйняття багатоступінчастості рівнів викликає у глядача сумніви й коливання, роблячи його сприйняття жвавішим...

■ Ступені протиріч. Елемент, що функціонує подвійно

Елемент, що «функціонує подвійно», і «і те, й інше» — споріднені, але між ними є й відмінність: елемент, що «функціонує подвійно», відноситься більше до особливостей призначення і структури, натомість «і те, й інше» — до відношення частини і цілого. «І те, й інше» підкреслює вищість подвійного змісту над подвійною функцією...

Елемент, що «функціонує подвійно», не часто застосовувався в сучасній архітектурі. Замість нього

сучасна архітектура широко заохочувала поділ і спеціалізацію — в матеріалах і конструкціях, так само як в програмах і просторових розв'язаннях. «Природа матеріалу» виключила багатофункційність матеріалу або, навпаки, одну й ту саму форму і поверхню для різних матеріалів...

Елементи, що «функціонують подвійно», Ле Корбюзьє і Кана — рідкісне явище в нашій архітектурі. Сонцезахисні пристрої житлового будинку в Марселі є водночас конструкцією і балконами (що це — частина стіни, простінки або колони?)... Елемент, що «функціонує подвійно», може бути деталлю. Будівлі епохи маньєризму й бароко рясніли архітектурними профілями, які перетворюються на підвіконні дошки; вікнами, які перетворюються на ніші; орнаментами карнизів, що облямовують вікна; кутовими смугами мурування, які водночас є пілястрами та архітравами, що утворюють арки. У Мікеланджело пілястри обабіч ніш біля входу до книгозбірні Лауренціана схожі також і на кронштейни...

■ Внутрішнє і зовнішнє

Контраст між внутрішнім і зовнішнім може стати головним виявом протиріч в архітектурі. Проте однією з найнепоруйніших в ортодоксальній архітектурі 20 сторіччя була засада нерозривності між ними: внутрішній зміст має бути відображений у зовнішньому вигляді споруд...

Проектування ззовні усередину, так само як і зсередини назовні, створює необхідну напруженість, яка допомагає робити архітектуру. Оскільки внутрішнє відмінне від зовнішнього, стіна — лінія переходу — стає явищем архітектури. Архітектура виникає при зіткненні внутрішніх і зовнішніх сил — функційних і просторових. Ці внутрішні сили і сили оточення можуть бути і загального характеру і часткового, і невід'ємні і випадкові. Архітектура — як перепона між внутрішнім і зовнішнім — стає просторовим свідченням розв'язання цієї проблеми і її драми. І, виявляючи відмінності між внутрішнім і зовнішнім, архітектура знову торує шлях містобудівному підходу до розв'язання завдань...

¹ Architectural Forum. — 1971. — №4. — Р. 64—67; №5. — Р. 48—53.

² Пітер Блейк — сучасний американський теоретик, критик, історик архітектури, автор численних книжок і статей. У 1970—1980 рр. був активним пропагатором постмодернізму.

Роберт Вентурі, Деніс Скотт-Браун

«ПОТВОРНА ТА БУДЕННА АРХІТЕКТУРА, АБО ДЕКОРОВАНІЙ САРАЙ»

Venturi R., Scott-Brown D. Ugly & Ordinary Architecture or the Decorated Shed¹

...Коли архітектори кажуть або пишуть, їхнє філософування має єдину мету — виправдати власну працю, і ця апологія нічим не вирізнятиметься. Особливий наголос ми будемо робити на образі — образі процесу або форми — на доказ того, що архітектура залежить у своєму сприйманні та творенні від минулого досвіду й емоційної асоціації, і що ці символічні й асоціативні, репрезентативні елементи часто можуть суперечити формі, конструкції та функціональній програмі, з якими вони сполучаються в одній і тій самій споруді. Ми розглядатимемо цю суперечність у двох її головних проявах:

1. Там, де архітектурні системи простору, конструкції та програми пригнічені й спотворені всеохопною символічною формою. Цей тип будівлі, при якій вона стає скульптурою, ми назвемо «качкаю» на честь в'їзної будівлі у формі качки, наведеної як ілюстрація в праці Пітера Блейка² «Кубло самого Божества».

2. Там, де системи простору і конструкція безпосередньо служать програмі, а орнамент застосовується незалежно від них. Це явище ми називаємо «декорованим сараєм».

«Качка» — це індивідуальна будівля, що сама по собі вже є символом, «декорований сарай» — це звичайний прихисток, що лише використовує символи. Ми стверджуємо, що обидва ці різновиди архітектури життєспроможні. Шартрез — це «качка» (хоча також і «декорований сарай»), а палаццо Фарнезе — «декорований сарай».

Проте ми вважаємо, що «качка» рідко доречна сьогодні, хоча ними і вповнена вся «сучасна архітектура».

... Ми висуватимемо аргументи на користь символізму, на користь потворного і буденного в архітектурі та на користь особливого значення декорованого сараю, що має риторичний фасад і звичайнісінький тил.

Ми будемо обстоювати архітектуру як прихисток з символами на ньому...

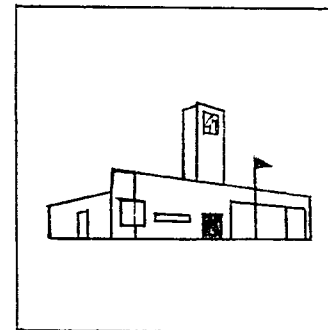
■ Теорія потворного і буденного; співвідносні та суперечливі концепції

Більшість складностей та протиріч, про які ми залюбки роздумуємо, ми не використали через брак сприятливої можливості. «Вентурі і Раух» не одержувала таких великих замовлень, програма і умови яких виправдовували б складні та суперечливі форми... Тому наш конкурс на житло в Брайтон-Біч не став мегаструктурою для проживання, а наша пожежна станція в Коламбусі (штат Індіана) виявилася персоналізованою спробою в громадській монументальності для пішохідної площі біля автомагістралі. В них виявляється «потворне і буденне». Саме так схарактеризували нашу роботу Філіп Джонсон і Гордон Баншафт. «Потворне» чи «прекрасне»?

Архітектура може бути буденною — радше просто звичайною — у двох аспектах: у тому, як вона сконструйована або в тому, як вона виглядає, тобто, в своєму процесі чи в своєму символізмі... Загалом, світ не може чекати, доки архітектор збудує свою утопію і, що найголовніше, архітекторів не треба дбати про те, що має бути, а про те, що є, і як зараз його покращити. Це лагідніша роль для архітекторів порівняно з тією, яку хотів собі узяти «сучасний рух». У кожному разі, з мистецького погляду вона більш узагальнююча.

■ Потворне і буденне

З мистецького погляду використання звичайних елементів у звичайній архітектурі — чи то ручки до дверей, чи уживані форми конструктивних систем — викликає асоціації з минулим досвідом. Загальний образ нашої потворної та буденної пожежної станції, що передбачає громадський харак-



«Вентурі і Раух». «Скандальний» проект пожежної станції в Коламбусі, Індіана, США. 1970. Схема.

Маніфест «потворної та буденної» архітектури.

тер так само, як і громадське використання, впливає з традицій «узбічної» архітектури, з декорованого псевдофасаду, з банальної фамільярності алюмінієвих віконних рам і відкритих воріт і з флапштока спереду, не кажучи вже про знак, що впадає в око та ідентифікує станцію вербально¹, — найбільш денотативний символ: «Пожежна станція № 4». Ці чинники діють як символи, так само, як і промовисті архітектурні абстракції.

Вони не просто буденні, але й символічно і стилістично віддають буденність; вони ще й збагачують ситуацію. Багатство може прийти від звичайної архітектури... Ми захищаємо символізм буденного в «декорованому сараї» перед лицем героїзму символічного в скульптурній «качці», бо тепер не ті часи, і наше середовище не для героїчної комунікації шляхом чистої архітектури.

■ Символізм та асоціація

Основою для аргументів на користь «декорованого сараю» є припущення, що символізм є сутність архітектури, і що модель з попереднього часу чи з існуючого міста є частиною вихідних матеріалів, а репродукування елементів — частина проектного методу такої архітектури... До виправдання символізму в архітектурі ми перейшли прагматично, використовуючи конкретні приклади, а не абстрактно — шляхом семіології² або шляхом апріорного теоретизування. Щоправда, інші підходи дали схожі результати. Як пише Ален Колговн³, «те, що на поверхні постає як жорстка, раціональна дисципліна проектування, перетворюється цілком парадоксально на містичну віру, на інтуїцію».

■ Міцність + вигода = краса

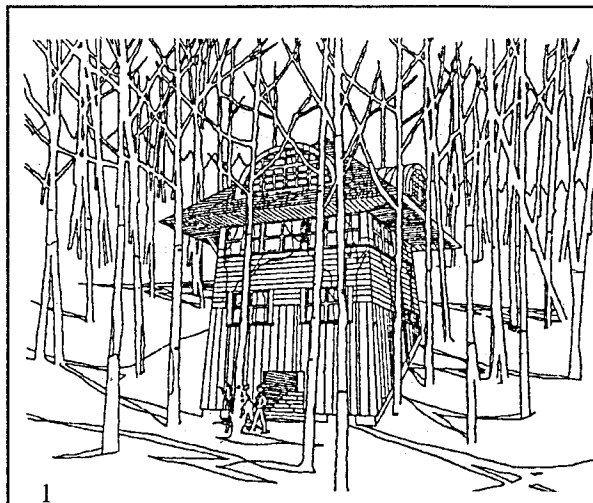
Вітрувій писав, що архітектура — це Міцність, Вигода і Краса. Гропіус вважав, що Міцність і Ви-

¹ «Вербально» — цебто, «словами»; найбільш денотативний символ — цебто символ, що якнайтісніше пов'язаний зі своїм денотатом (означуваним) і безпосередньо на нього вказує, — терміни, запозичені авторами з галузі семіотики.

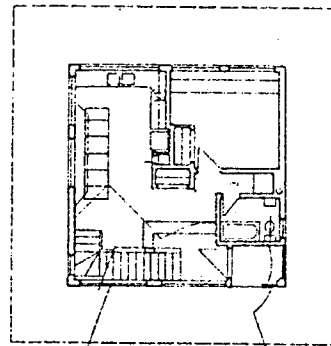
² Семіологія — одна з назв науки про знаки й знакові системи — семіотики.

³ Ален Колговн — сучасний американський теоретик, критик архітектури. Відомий працями в галузі архітектурної семіотики.

⁴ Адольф Лоос (1870—1933) — австрійський архітектор, «сучасний Діоген», як називали його критики. У статті «Орнамент та злочин» (1908), що зажила розголосу, висунув гасло «Геть орнамент!».



1



2

«Вентурі і Раух». Брант-Джонсон-гауз у Вейлі. США. 1977. 1 — Загальний вигляд. 2 — План.

года дорівнюють Красі. Луїс Кан казав у 1950-ті роки, що тоді архітектор, либонь, здивується зовнішнім виглядом власного проекту. Сумнівним у цих рівностях є те, буцім процес і образ ніколи не суперечні, і буцім Краса є результатом, що йде від ясності та гармонії цих простих відносин і, зрозуміло, нітрохи не забарвлений красою символізму та орнаменту. Архітектура — заморожений процес.

Історики «сучасного руху» зосереджують увагу на нових інженерних конструкціях 19 — початку 20 сторіччя як прототипах «сучасної архітектури». Але істотно те, що мости Майара не є архітектурою, та й ангари Фрейсіне навряд чи відносяться до неї...

Теоретики «сучасного руху» ігнорували неунікний символічний зміст навіть таких простих, утилітарних будівель... хоч орнаментация утилітарних споруд типова для всіх часів.

■ Індустріальна іконографія

Істотнішим за усунення декорації було копіювання сараю, тобто породження асоціацій радше від кістяка будівлі, ніж від її фасаду. Архітектура «сучасного руху» протягом перших десятиріч існування в особі деяких своїх майстрів розробила словник форм на підставі розмаїття промислових моделей, що їхні характерні прийоми й пропорції були не менш окресленими, ніж класичні ордери Ренесансу...

■ Невизнаний символізм

Суперечність між словом і ділом типова для раннього періоду «сучасного руху». Вальтер Гропіус засуджував термін «інтернаціональний стиль», але створив архітектурний стиль і поширив словник промислових форм, що цілком були й похідними промислових процесів. Адольф Лоос⁴ засуджував орнамент, а проте використав гарні візерунки у власних проектах і вивершив би найчарівніший і навіть іронічний символ в історії хмарочосів, якби виграв конкурс на проект споруди для «Чикаго Трібюн».

Пізня творчість Ле Корбюзьє започаткувала досі чинні традиції невизнаного символізму, вроджено-простонародні форми якого в різних проявах усе ще з нами: від Ля Турета до Бостона, Нью-Гейвена і Вестгаймер-Стріп у Г'юстоні.

■ Рабський формалізм і відвертий експресіонізм

Архітектори, які засуджують формалізм в архітектурі, нерідко самі стають непохитними і деспотичними, коли надходить час надавати власним проектам форму.

Заміна репрезентації вираженням через зневагу до символізму та орнаменту призвела в архітектурі до того, що експресія перетворилася на експресіонізм. А що значень, доступних з абстрактних форм і неоздоблених функційних елементів, було, мабуть, обмаль, властиві форми пізньої «сучасної архітектури» подеколи перебільшуються. Навпаки, вони часто применшуються в цьому контексті, як от у випадку з Ля Турет або Вестгаймер-Стріп. Луїс Кан якось назвав перебільшення інструментом архітектора у творенні орнаменту. Проте перебільшення конструкції й програми (а в 1950-ті та 1960-ті роки ще й перебільшення механічного устаткування, коли трубопроводи стають декорацією) почало замішувати орнамент.

■ Артикуляція як орнамент

Замість орнамент і ясний символізм, «сучасні» архітектори захопилися спотворенням і суперартикуляцією.

З одного боку, вони рахуються з тими житловими, громадськими та адміністративними будівлями, що їхні нечисленні складності майже паралельні різким спотворенням гамбурзького кіоску Мак-Дональда. <...> З іншого боку, вони рахуються з чуттєво артикульованими каркасами й консольно висунутими еркерами, що модулюють фасад, визначають внутрішній простір або відбивають варіації в програмі.

Ці неспокійні «горбкуватості» та вправні «прим'ятини» розташовуються тут для масштабу, ритму і багатства, проте вони такою ж мірою безвідносні й позбавлені значення, як і барельєфні пілястри на ренесансних палаццо (на які вони скидаються), бо здебільшого їх розглядають у великому просторі й на великій швидкості.

¹ Rizzoli International Publications, 1977.

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985. — С. 127—133. Подаються висновки до другого видання книжки Ч. Дженкса, в якій автор обґрунтовує концепцію *радикального еклектизму* й засади *подвійного кодування* в архітектурі.

■ Соціальна архітектура і символізм

...Щоб знайти наш символізм, ми повинні йти на передмістя, що приваблює радше з символічного, ніж формального погляду, і уявляти прагнення майже всіх, разом з більшістю мешканців гетто і значною частиною мовчазної білої більшості. Тоді архетипний Лос-Анджелес стане нашим Римом, а Лас-Вегас — нашою Флоренцією...

■ Простір як Бог

Либонь, найбільш тиранічним елементом у нашій архітектурі є нині простір. Простір придумали архітектори і обожили критики, які відчують порожнечу на місці колишнього символізму. Якщо в архітектурі абстрактного експресіонізму артикуляція посіла місце орнаменту, то простір замінив собою символізм — простір, драматизований акробатичним використанням світла. Наші роїчні та оригінальні символи живлять наші пізньоромантичні «я» і задовольняють нашу потребу в імпозантних, експресіоністських просторах для нової доби в архітектурі. Однак сьогодні більшість споруд виправдано потребує радше низьких стель і вікон, ніж скляних стін для світла, аби зберегти особливий мікроклімат і відповідати фінансовим можливостям. Тому естетичні імпульси мають походити з джерел інших, ніж світло й простір, з джерел більш символічних і менш просторових.

Чарлз Дженкс

З КНИЖКИ «МОВА АРХІТЕКТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ»

Charles A. Jencks. The Language of Post-Modern Architecture¹

■ Ув'язнення – радикальний еклектизм?

...Я припустив би (проте мої пророцтва анітрохи не кращі за усі інші), що сучасний розвиток у напрямі складності та еклектизму триватиме і ми зможемо побачити архітектуру, цілком схожу з неостіліями королеви Анни і едвардіанськими, що існували 80 років тому...

Якщо шукати історичні паралелі, коли змагалися численні стилі та ідеології, то найбільше підходить

період 1870—1910-х років, бо тоді принаймні 15 стилів протистояли один одному (звичайно, забагато) і ширилися складність і еклектизм. Загальна тенденція руху всіх стилів до розмаю сягала краю: висока готика не могла стати виразнішою або стиль Другої імперії — бундючнішим. Якщо складність була природною метафорою потуги, то не було натоді об'єкта, розробленого складніше за Паризьку Оперу, за винятком суцільного еклектизму, подібного до «стилю королеви Анни», як він виглядає в Техасі, Лос-Анджелесі й Сан-Франциско. Власне, усі стилі були гібридні й ставали синкретичними, якщо не еклектичними — треба було лишень подбати про запозичення, вибираючи між ар-нуво і стилем Другої імперії.

Сьогодні знов робляться саме такі запозичення, можливо, тому, що всі проектувальники тепер належать до одного вузького світу архітектурних часописів, і ідея, з'явившись десь на периферії цього світу, незабаром шириться скрізь завдяки дешевій півтоновій репродукції. Звідси фрагментарність у проектуванні, не лише свідомі «фрагменти» Грейвза, або Стерна, або Кроля, а також і природна фрагментарність, що випливає зі складного переплетіння джерел. Більше того, повернення до минулого перетворилося на щось схоже на перегони навспак, які можуть сягнути пропорцій Ренесансу: вистачить тільки перерахувати історизм Вентурі, безпосередні ретроспекції світу диснейлендів, розвиток місцевих особливостей архітектурі, неоорнаменталізацію та контекстуалізм: усе це вказує в одному напрямі — через ліве плече кругом.

Зрештою, якщо наші довідники сьогодні включають 400 будівельних систем, якщо «місцеві» матеріали означають сьогодні щось, що можна знайти в найближчій крамниці залізних виробів, то наше природне використання місцевих матеріалів і прийомів еклектичне, якщо не багатомовне, і навіть сучасне прагнення до простих місцевих прикмет не може не заризитися цими змішаними джерелами...

Кожен мешканець середнього класу в будь-якому великому місті — від Тегерана до Токіо — змушений мати добре укомплектований, власне понад-укомплектований «банк образів», що постійно поповнюється подорожами і часописами. Його «музей уяви» може відбивати попури, створюване продюсерами, але він, однак, природний. Попри

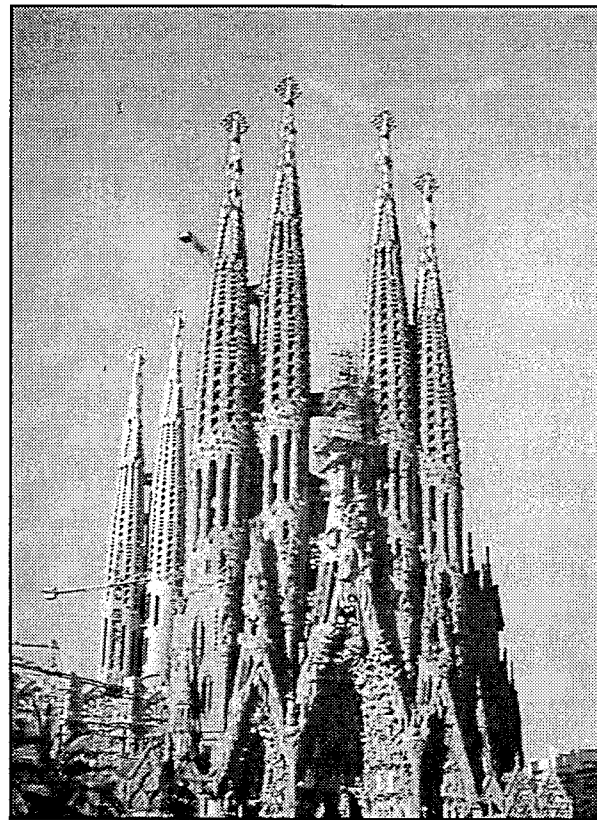
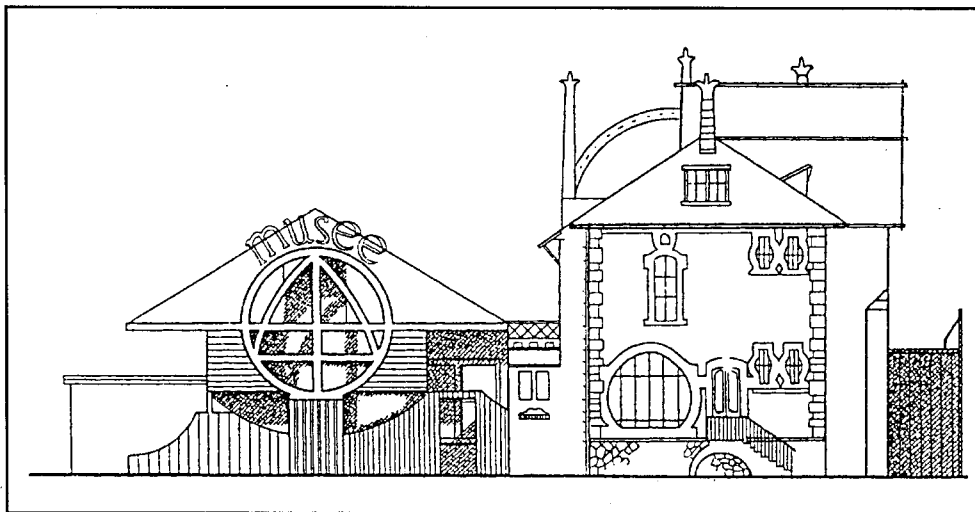
загальне скорочування розмаїтості виробництва і споживання, я гадаю, що дуже бажано, аби архітектори навчилися використовувати цю неминучу різnorodність мов. Крім того, це дуже приємно. Якщо хтось може дозволити собі жити в різні епохи і в різних культурах, навіщо він повинен обмежувати себе теперішнім і певною локальністю? Еклектизм — це природна еволюція культури, що має вибір...

Однак є заперечення. Постійно вказують на те, що еклектичні системи як у філософії, так і в архітектурі не витворили нічого особливо оригінального і не загадували собі ключові питання з достатньою цілеспрямованістю. Обвинувачення полягає в тому, що еклектизм — це різновид нерішучого компромісу, мішанка, в якій другорядні мислителі можуть знаходити притулок у безладі плутаних антиномій. Вони комбiнують суперечливий матеріал, сподіваючись уникнути важкого вибору чи пошуків творчого розв'язання через проблемність. Таким чином, еклектики були пристосованцями або дилетантами, їхня архітектура була поспіль незграбна. Ба більше, еклектизм 19 сторіччя був часто-густо умотивований радше опортунізмом, ніж переконанням, і архітектори зміщували свої форми однаково як через непослідовність переконань, так і внаслідок свідомих прагнень. Ми всі удосвідчили невизначені стилізації під Щось, що є водночас здебільшого Ніщо.

Ф. Будон.

Навчальний курс
«Проект у манері...».
Прибудова до вілли
Мажорель А. Соважа
в манері Р. Вентурі.

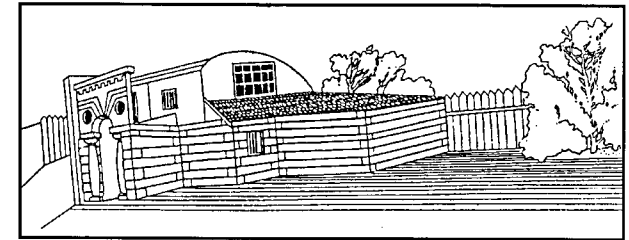
Прийоми «радикального еклектизму» виявляються найлегшими для численних наслідувань і «невизначених стилізацій».



А. Гауді. Собор Саграда Фаміліа. Барселона, Іспанія. 1884.

Оскільки було залучено дуже мало семантичних і соціальних аргументів, то еклектизм 19 сторіччя вийшов слабким. Справді, ледве чи існувала якась теорія еклектизму, крім вибору придатного для роботи стилю. На протигагу цьому слабкому еклектизмові, постмодернізм, гадаю, має принаймні здатність розвинути сильнішу й радикальнішу розмаїтість...

На мій погляд, нема цілком переконливих прикладів радикального еклектизму, крім відомих споруд Антоніо Гауді¹; лише слабкі натяки на те, чим це може бути, є в таких проектувальників, як Бруно Райхлін у Швейцарії або Томас Гордон Сміт у Каліфорнії. Проте загалом деякі його аспекти зараз з'ясувалися.



Т.-Г. Сміт. Половніа-гауз. Окленд, Каліфорнія, США. 1977. Проект.

Будівля заводського виготовлення системи «Квонсет», конструкція дерев'яного каркасу й половина рустованої арки в дусі Серліо, що має відбитися в дзеркалі, аби стати цілою. Величне + низьке = радикальний еклектизм?

На відміну від «нового руху» радикальний еклектизм вдається до повного спектру комунікативних засобів — метафоричних і символічних, просторових і формальних. Як і традиційний еклектизм, він вибирає належний стиль чи підсистему, де він доречний, але змішує ці елементи в одній споруді. Таким чином, семантичні обертони кожного стилю використовуються в їхніх найближчих функційних еквівалентах — наприклад, у роботах Томаса Г. Сміта входіві й портику надано класичних форм, тоді як бокові частини витримано в дусі, властивому цьому регіонові...

¹ Антоніо Гауді-і-Корнет (1852—1926) — іспанський архітектор, скульптор, кераміст, представник стилю модерн. У сучасній архітектурі його особливо шанують як своєрідного попередника постмодернізму, автора непрямої, загадкової, містично осяяної архітектури. Найвідоміші споруди Гауді — собор Саграда Фаміліа та будинок Міла в Барселоні.

У деяких дослідженнях, присвячених тому, як сприймається архітектура, я виявив подвійність в інтерпретаціях, що, я вважаю, паралельна дуалістичній за сутністю природі архітектурної мови. Загалом, є два коди: по-перше, популярний, традиційний, поволі змінюваний, як розмовна мова, багатий на кліше і вкорінений у повсякденному житті, і, по-друге, сучасний, сповнений неологізмів; він відгукується на швидкі зміни в технології, мистецтві та моді, як і авангард в архітектурі. Кожна людина віддає перевагу певному кодові, але цілком можливо, що обидва ці суперечливі коди все ж існують в одній і тій же людині... Проте прірва між елітарними й популярними кодами, фаховими й традиційними цінностями, сучасною і місцевою мовами неподоланна, і оскільки годі подолати цей розрив без рішучого, тотального маневру, то дуже бажано, щоб архітектори визнали цю роздвоєність і кодували свої споруди на двох рівнях. Почасти це буде паралельно «високому» і «низькому» варіантам класичної архітектури, проте не стане, подібно їм, однорідною мовою. Радше подвійне кодування буде еклектичним з тим розмаїттям, якого донесхочу в будь-якому великому місті. Почасти це той самий «інклюзивізм» (програмна включеність), до якого закликають Вентурі, Стерн і Мур, але, крім того, це вимагатиме докладнішого, ніж вони досі практикували, кодування в локальному й традиційному аспектах. Їхня робота тим часом віддає пріоритет езотеричним, швидкозмінним кодам, а до традиційних кодів переважно ставляться як до сприятливої можливості для історичної алюзії. На відміну від цього радикальний еклектизм починає проектування, відштовхуючись від смаків і мов, що переважають у якомусь місці, і за допомогою багатьох надмірних реплік так насичує кодами архітектуру, що вона може бути зрозуміла і прийнята різноманітними смаковими культурами — як простих жителів, так і еліти.

¹ Architecture and Urbanism. — 1978. — №89. — Р. 3—10; №90. — Р. 3—10; №92. — Р. 115—128.

² Кристіан Норберг-Шульц — сучасний норвезький архітектор та вчений, автор книжок «Існування, простір та архітектура» (1971), «Інтенції в архітектурі» (1968), «Genius loci: до феноменології архітектури» (1979), відомий дослідник філософських проблем архітектури.

³ Стаття Дженкса не випадково має заголовок «Архітектурний знак». Авторське визначення архітектури майже дослівно повторює одне з відомих визначень знаку як відношення денотата до означуваного, уживане в семіотиці.

Чарлз Дженкс

«АРХІТЕКТУРНИЙ ЗНАК»

Charles A. Jencks. The Architectural Sign¹

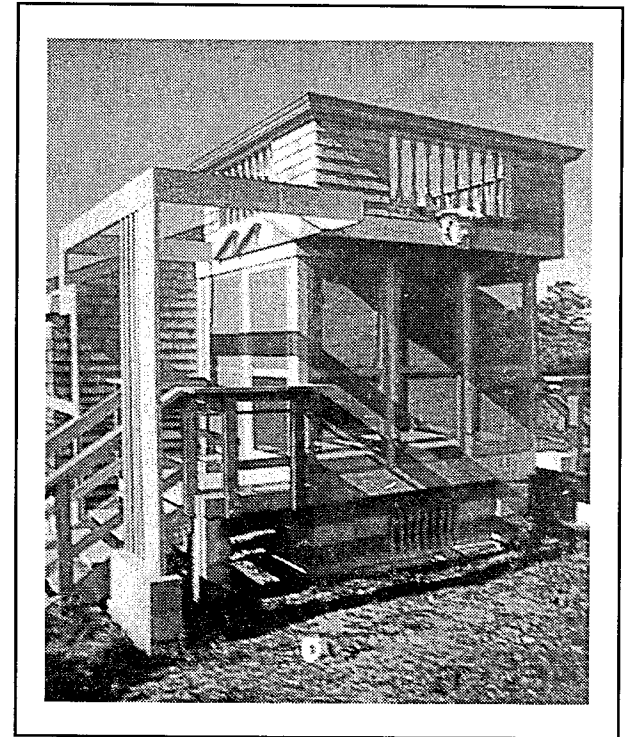
Природа архітектури досить різноманітна, щоб ігнорувати всі спроби її дефініції, і достатньо еластична, щоб зробити їх всі почасти правильними... Архітектура завжди слухняно виконує бажання і наміри теоретика, що розкриває її сутність. Вона, як легковажна дівчина, поводить ся щодо цього вкрай непристойно.

Двадцять років тому для деяких модерністів сутність архітектури полягала в просторі... Десять років тому її сутністю стало утворення «відчуття місця», «ідентифікація», «персоналізація», а трохи згодом вона вже визначалася термінами, які починаються з трьох «е»: екологія, енвайронмент (довкілля), енергія; і трьох «с»: синтаксис, семантика, скульптура. Для будь-якого новоспеченого, для будь-якого більш-менш поважного архітектора, для будь-якої нової течії завжди існує нова дефініція архітектури.

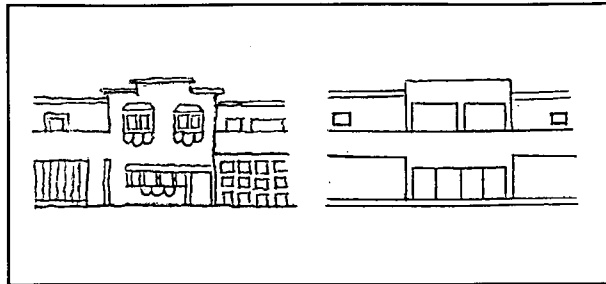
Деякі з них протривали протягом майже цілої епохи (Ле Корбюзьє, 1923: «Архітектура — це таємнича, правильна і чарівлива гра об'ємів у світлі»). Інші відроджувалися періодично (Н. Певзнер: «Сарай для велосипедів — це будівництво; собор Лінкольна — це твір архітектури... термін архітектура прикладемо лише до будівель, проєктованих з позицій естетичного смаку...»). Треті ж визначення залежали від безлічі чинників (Вітрувій, I кн.: «Архітектура залежить від ордеру, порядку, евримії, симетрії, вигоди і економії») або ж утворювали структурне співвідношення між різними сферами («міцність, вигода, краса...»). Для деяких філософів (С. Лангер) архітектура є засобом будівництва, що сигніфікує спосіб життя і етнічний домініон. Архітектори у більш ліричні й піднесені часи трактували архітектуру як розкриття культури і віри (В. Гропіус, 1919: «Що таке архітектура? Це кришталеве вираження найшляхетніших подумів людини, її запал і її людяність, її віра, її релігія...») Проте в найглибших підходах архітектура й далі лишалася метафізичною сутністю (К. Норберг-Шульц², 1971: «Архітектурний простір можна уявити як концентрацію екзистенційного простору людини»). Якщо архітектори не можуть визначити навіть

власне поле діяльності, то як тоді взагалі порушувати питання про архітектурну семіотику? А проте беручи усе це до уваги, певні експериментальні висновки можна зробити: архітектура нередукована плуралістична (вона створена на основі безлічі кодів), її сутність полягає в здатності змінювати «референти» власної сигніфікації, так само як і власні коди (ідеї, соціальні моделі і мова — усі вони можуть мінятися); щоправда, обмежений набір кодів існує повсякчас, щоб зробити архітектурну практику послідовною і упізнаваною. Ми навіть можемо наважитися дати історичну дефініцію, яка сама по собі є вельми істотною в своєму ядрі, але відкрита по периферії для прийняття нових кодів.

«Архітектура — це використання денотатом елементів (матеріалів, огорож), щоб артикулювати означувані (спосіб життя, цінності, функції), використовуючи певні доладні засоби (структурні, економічні, технічні, механічні)...»³



Ч. Дженкс. «Гараджія ротонда». Труро, Массачусетс, США. 1976–1977.



Стратегія «виживання» задуму архітектора. Схема трансформації фасадів будинків Ле Корбюзьє: селище Песак, Франція. 1926. Первісний вигляд і сучасний стан.

У сфері архітектури наша доба характеризується дебатами, що тривають досі між «модерністами» й «традиціоналістами», або, іншими словами, між «популістами» та «елітаристами», тобто тими, хто визнає концепцію «народної архітектури», і тими, хто понад усе цінує фаховість і авангардність. Ці суперечки укорінені в природі архітектурного знаку, що є радикально шизофренічним за своєю сутністю, частково зумовленою традицією з корінням у минулому, частково — швидкозмінними якостями суспільства з його новими функційними потребами, новими матеріалами, новою технологією та ідеологією.

З одного боку, архітектура, як і мова, змінюється дуже поволі (ми й досі розуміємо англійську добу Шекспіра), з іншого — вона змінюється так само хутко, як мода або сучасне мистецтво.

Як я вже відзначав, багато хто, включаючи архітекторів, воліє жити в традиційних будинках, бо

¹ Тема «провалу Песака» — робітничого селища поблизу Бордо, яке спроектував Ле Корбюзьє (1926), була вельми популярною в архітектурних виданнях 1960—1970-х років. Їй присвятив своє дослідження Ф. Будон (1969).

² «Радикальна шизофренія» — цебто радикальна роздвоєність особистості архітектора, що користується постмодерністською засадою «подвійного кодування», дуалізм володіння обома кодами — популістським та елітарним.

³ «Шизофренія» означає тут роздвоєність, неоднозначність, непрямолинійність, можливість розшарування єдиного «Я» архітектури на багато окремих голосів, плюралізм настанов і множинність трактувань архітектурної форми.

⁴ Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990. — С.248—279.

⁵ Контамінація — у мовознавстві: поява нового виразу або форми завдяки поєднанню елементів двох у чомусь схожих виразів або форм; суміщення двох понять. Архітектура, позбавлена минулого, очищена від будь-якої історичної контамінації, — це зіперта на естетику абстрактної геометрії архітектура «сучасного руху», що порвала з традицією.

останні мають величезне багатство значень, що походять завжди скоріше зі старих, ніж нових форм. Багато хто з жителів Песака (Корбюзьє)¹ визнали, що кубічні, білі, досконалі форми будинків не створюють елементарного чуття укриття і захисту, і вирішили «виправити» свої житла, підкоротивши стрічкові вікна і поробивши віконниці; далі вони розчленували білі гладкі поверхні віконними коробками, карнизами й піддашшям; деякі навіть спорядили житла давніми «бордо» як знаком захисту — скатною кривлею.

... Ми не повинні проектувати тільки для певної групи. Ми могли б проектувати одну й ту ж споруду двічі, раз — архітектор, інший раз — дизайнер інтер'єру, або ми могли б навчити архітекторів «радикальній шизофренії»², змусити їх усвідомити дуалістичну роль своєї творчості і призвичаїти їх проектувати в обох кодах — популістському та елітарному.

Щиро кажучи, більшість сучасних архітекторів, яких я знаю, мабуть, тому не хочуть, аби їх зрозуміли, що їм нічого сказати істотного, крім естетичних за своїм характером повідомлень. Авангард 1976 року воліє бути відверто змістовним у рамках своїх герменевтичних значень... А однак для тих, хто усвідомлює свою історичну дилему, потребу сатисфакції семіотичних груп, є один висновок: архітектура має бути мультивалентною. Як і споруди Гауді, вона повинна бути суперкодована за допомогою різних типів знаків, надмірною щодо значень, вульгарних і елітарних, звичайних і оригінальних, буквальних і метафоричних.

«Передбачення» — синонім «надії», але, гадаю, ми знаходимось у точці, що не вельми відрізняється від тієї, з якої достигло ар-нуво. Сучасна архітектура, як мова, збагачується популярними і народними архітектурними діалектами та ерзац-архітектурою... І можна вірити, що процес цей вже почався.

Паоло Портоґезі

З книжки «ПІСЛЯ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ»

Paolo Portoghesi. Dopo L'architettura moderna. — Roma: Bari, 1980³

«Сучасна архітектура» постала з потреби буржуазного суспільства знайти «новий», свій стиль

будівництва і характеризує другу фазу пошуків нового стилю. На першому етапі (80-ті роки 19 — 10-ті роки 20 ст.) ці пошуки здійснювалися в рамках сформованої фахової традиції, наступності розвитку архітектури як суспільного інституту. На другому етапі відбувається радикальна відмова від наступності, розрив з попередніми морфологічними «архетипами», архітектура постає як очищений від будь-якої «історичної контамінації»⁴ продукт аналітичного процесу, базовим елементом формотворення стає абстрактна геометрична фігура.

У буржуазній історіографії будівництва досі «сучасна архітектура» на протигагу архітектурним стилям минулого розглядалася як кінцевий підсумок розвитку, «подолання стилю», бо вона вважалася здатною на «безупинне оновлення». Саме слово «сучасний» (moderno) передає ідею невпинного руху. В парадоксальному терміні «постмодернізм» виявлена рішучість перервати цей процес.

Нову ситуацію, що дозволяє «думати про радикальні зміни в уявленнях про архітектуру і про зв'язки її феноменів з історичними явищами ширшого плану», визначають дві тенденції в наукових дослідженнях.

По-перше, відхід від узагальнюючих історіографічних оглядів і прагнення контролювати гіпотези шляхом докладної реконструкції фактів: уявна «піраміда сучасного руху» замінюється на «безліч маленьких різно орієнтованих пірамід».

По-друге, є потреба розглянути поряд з досягненнями «високої» культури й те, що діється «в нашому повсякденному світі, в містах, де ми живемо», і співвіднести обидві реальності...

Передумови нового підходу: 1. Визнання, що в сучасному суспільстві неприпустимо приписувати культурну монополію певному класові чи соціальній групі, бо тим самим термін «культура» знецінюється і перетворюється на інструмент збереження привілеїв. 2. Визнання цінності колективної творчості. 3. Констатація певної ролі, яку відіграють трансформації середовища в їхньому комплексі (включно з найбільш ефемерними шарами естетичної продукції), для «високої» культурної творчості. 4. Констатація того, що сучасне індустріальне суспільство, яке остаточно переступило поріг зрілості, більше не може репрезентуватися «символами його агресивної молодості». За умов краху віри в тотожність «технологічний розвиток — соціальний поступ» у пошуках якоїсь нової рівно-

ваги акцент переноситься «на людину і її повсякденне життя», на світ форм, створених колективною творчістю.

Внесок американських архітекторів у розвиток нових тенденцій обіймає таке коло проблем: переосмислення зв'язку між формою і функцією на основі вдосконалення значущості фахової техніки мислення, зв'язаної з традицією; посилена увага до комунікативних властивостей архітектури (наприклад, ідеї Ч. Мура про «архітектуру, яка говорить», що вступає в інтимний діалог з мешканцем, пробуджує його фантазію); потяг до семантичного збагачення будівництва за допомогою історичних форм; відбудова культурної бази архітектури, що розглядається як умова творчої участі в сьогоденні.

Загалом у країнах Західної Європи постмодерністські тенденції розвиваються менш послідовно, ніж у США. Проте є низка вагомих явищ в архітектурі різних країн: досвід глибокого вивчення історичної структури європейського міста (люксембуржці Л. і Р. Кріє), «Мистецтво пам'яті» італійця

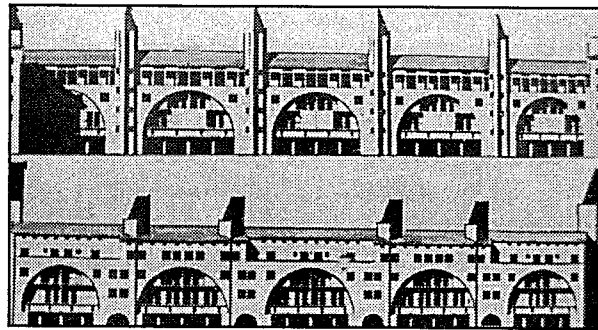
А. Россі, переосмислення соціально-психологічних основ проектування житлових комплексів і міст в цілому (творчість Римської групи архітекторів-урбаністів, «Майстерні архітектури» в Барселоні, молодих французьких будівничих...). Ця картина новітніх архітектурних тенденцій фрагментарна, що неминує за браком часової дистанції. Згадані явища вже стали предметом суперечливих інтерпретацій.

Цінність нових дослідів архітектури — у руйнуванні перепони, що розокремлює минуле і теперішнє, стару і «сучасну» архітектуру, у розгляді їх як послідовних фаз історичного процесу. Саме з таких позицій можливе справді творче використання того позитивного, що є в спадщині самої «сучасної архітектури».

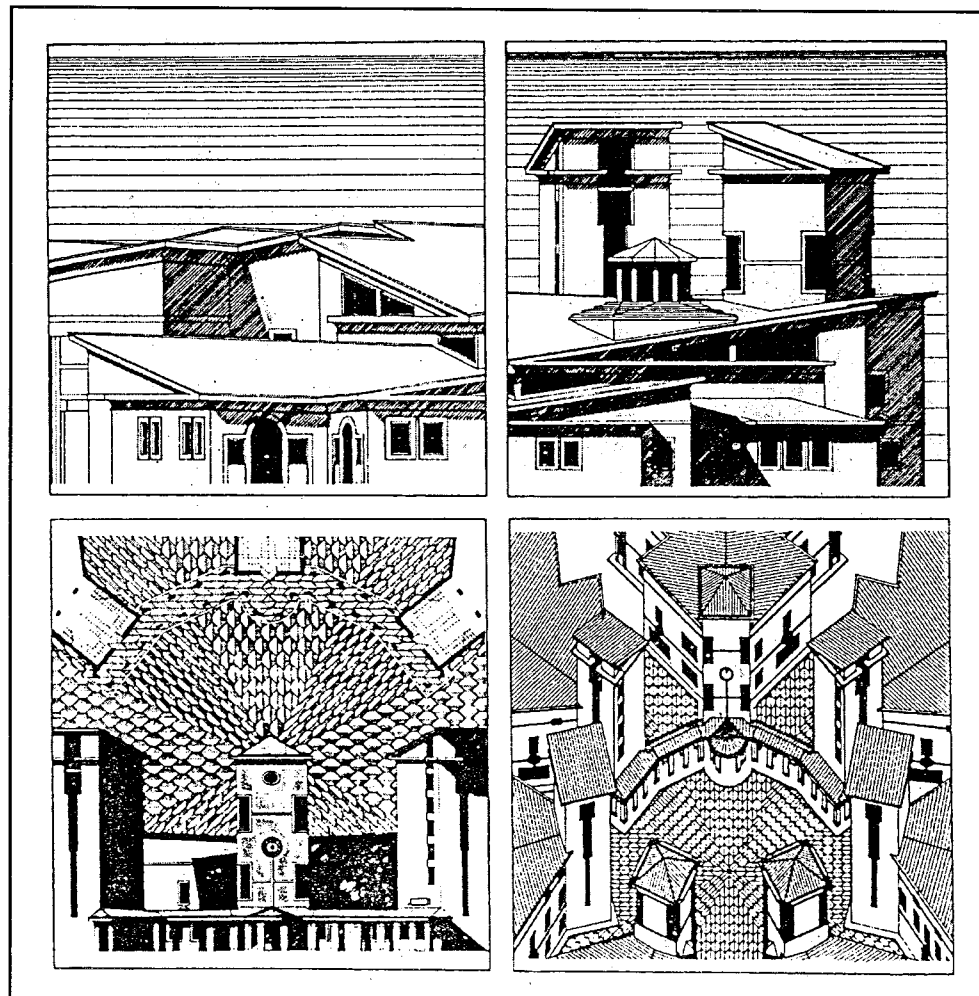
■ З висловлювань та інтерв'ю з Паоло Портогезі (1980–1990)

1980. «Постмодернізм означає передусім стильовий плюралізм, іронію, двозначність»... «Архітектура — це, насамперед, сама лише архітектура форма... Архітектура завжди може розглядатися лише

¹ Див.: Интервью с Паоло Портогези: Domus. — 1984. — №652; Laroque D. Une visite à Portoghesi // Architecture d'Aujourd'hui. — 1990. — № 271. — P. 23–26.



П. Портогезі та співробітники. Житловий комплекс у Тарквінії. Італія. 1981. Фасади.



П. Портогезі та співробітники. Комерційний центр у Валло ді Діано в Падулі. Салерно, Італія. 1980. Проект.

як архітектура. Прагнення змінити суспільство за допомогою архітектури є ілюзією».

1984. «Слово постмодернізм ще не до кінця виконало своє історичне завдання, яке полягає в тому, аби змусити людей замислитися: наскільки те, що ми продовжуємо називати модернізмом, застаріло, зжило себе і більше не виконує вимог суспільства, що різко змінилося. Лише нам виспачило сміливості порвати з модернізмом, бо він став непорушним і догматичним і загубив «почуття гумору», властиве йому в далекій молодості».

1990. «Треба погодитися з поліморфізмом архітектурних традицій, допустити їхню множинність... Сьогодні є нові проблеми, що не можуть бути

розв'язані за допомогою збідненої мови «модерністів», зведеної до елементарної геометричної системи. Помилка постмодернізму полягала в його маніпуляції з архітектурною мовою без проекту, без намірів. Але це була важлива фаза у розвитку архітектурних концепцій, хоч сьогодні потрібні вже інші обрії... Постмодернізм брався за проблеми, що цікавлять все сучасне суспільство, це була не просто мода, як деконструкціонізм, що є лише новим безплідним експериментом архітектурної автономії».

Пол Голдбергер

«ВСТУП ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ»

Pol Goldberger. Post-Modernism: an Introduction¹

Я не знаю, як з'явився термін «постмодернізм», і не впевнений, що саме в ньому суть справи. Зараз, певно, ми не зможемо його спекатися. Він був запроваджений в ужиток одночасно кількома критиками, що, певно, побачили в ньому безпечну можливість відмовитися від вузької дефініції нинішнього стилю. Цей термін відразу впевнено заявив про розрив з модернізмом, проте він надто мало розкриває характер альтернативи для тих, хто ним користується.

Однак є кілька характеристик постмодерністського підходу, що в сукупності можуть дати достатньо складну дефініцію. Якщо модернізм, скажімо, припускав пуританський аскетизм, ...то постмодернізм вибирає терпиму складність. Образ і символ, що ігноруються більшістю представників «сучасної архітектури», знов набувають важливого значення. Формальна постійність вважається вже зайвиною; те саме стосується новизни. Історія стала вирішальним джерелом як форм, так і образів — інколи відтворюваних буквально, але значно частіше заплетених у складний колаж.

Це реакція проти всього того, чим була «сучасна архітектура», хоч, як не дивно, і не проти того, що казали модерністи. Їхня риторика, орієнтована радше на соціальні обставини, ніж на формальні, зберігає деяку привабливість. Проте їхня наріжна віра в те, що найкраща архітектура змогла б дати хороше життя для всіх нас, сьогодні, в крапцюму

¹ Architectural Design. — 1977. — №4. — P. 256—260.

разі, здається безнадійно наївною, в гіршому — помилковою і руйнівною.

«Сучасна архітектура» була утопічною; постмодернізм таким не є. Деяке коріння постмодернізму має філософський характер: воно з'являється зі стриманих, антиутопічних прагнень, радше з віри в поступовий, непомітний рух, ніж у катаклізми, та з втрати віри в існування такої речі, як єдино вірний шлях або єдино прийнятний стиль. Для модернізму, звичайно, така віра була вирішальним ідеологічним фундаментом.

■ Більш горда, багатша архітектура

Цей фундамент почав виявляти ознаки деформації вже в 1950-ті роки, коли боротьба за модернізм завершилася перемогою. Словник Міса перебував на шляху до нового вернакуляру. Його сила як загального стилю незабаром доповнилася брутальністю (для більшості вони не були несумісними), коли раптом Ееро Саарінен, один з найшанованіших тогочасних архітекторів, яким таланило в комерції, оголосив, що архітектура має бути «більш гордою», «більш багатою». Вона була надто простою, надто стерильною, казав Саарінен. Він висловив, зокрема, стурбованість з приводу тенденції уживати схожі формальні розв'язання для різних проблемних ситуацій. І ціла серія вкрай різноманітних будівель виходить з офісу Саарінена...

Відмова Саарінена пов'язуватися з будь-якою формальною ідеологією стала вирішальним ударом по модернізму, і справді, після Саарінена було тяжко виправдати ідею модернізму або чогось ще як істинного евангелія. Саарінен не зміг дійти до буквального використання історичних форм, але він зробив інший важливий внесок у постмодернізм. Він надав великого значення мистецьким засадам, що підкреслило дистанцію між ним і ортодоксійними модерністами і ще дужче надихнуло постмодерністів. Вплив Луїса Кана на постмодерністів добре з'ясовано, і тому нема потреби вдаватися в подробиці. Достатньо сказати, що якщо Саарінен показав імпотенцію модернізму в повоєнний період, то Кан почав рух до поважної альтернативи. Творчість Кана сама по собі була жорсткою і виключною, проте його звертання до засад боз'ару, до багатства матеріалів і фактури скоріше за чистоту форми мали життєво важливе значення для розвитку постмодернізму.

Творчість Кана знайшла відгук у ранніх будівлях Роберта Вентурі, — відгук, певно, настільки ж близький, наскільки постмодернізм близький до іконічних знаків. Будинок Вентурі для своєї матері в Честнат-гілі (1964), що поєднує образи будинку-садиби і сільського котеджу, водночас галантний і практичний. В ньому присутня гра плану і масштабу, він показав «носа» сучасному житловому будівництву і своїм всеосяжним фронтоном замишлено нагадує дитяче уявлення про будинок. У помешканнях для людей похилого віку Гілд-гауз Вентурі бере за основу «червоноцегляний» стиль 20-х років, поширений серед середніх за розмірами будов, і також бавиться з ним...

■ Формальна непослідовність

Кілька будівель Чарлза Мура стали останніми шаблями в досягненні іконічного рівня. Найпримітніші з них Сі Ренч — колекція схожих на сараї кондомініумів, що збилися купкою на тихоокеанському узбережжі в Північній Каліфорнії, і факкультетський клуб Каліфорнійського університету в Санта-Барбарі — розкішний і великодушний, але навмисне непослідовний набір форм, що охоплює образи настільки різні, наскільки різною була іспанська місіонерська архітектура, наскільки різноманітні неонові знаки уздовж автомагістралі. У доробку Мура все прочитується радше як колаж, як це робить фірма «Гарді, Гольцман, Пфайфер Асошіейтс», яка витворила різновид комерційно прийнятного постмодернізму, зіпертого більше на живу формальну непослідовність і мальовничість, а не спеціально придумані образи.

Інші іконічні знаки постмодернізму виявляються не у постмодерністських архітекторів — це будівлі періоду маньєризму (якщо формальне коріння постмодернізму десь і є, то — в маньєризмі) на початку 20 сторіччя, як от споруда окружного суду в Санта-Барбарі (Каліфорнія). Це блискуча композиція з елементів іспанського колоніального відродження, що чарівно виокремлюється на тлі репродукованого історизму 1920-х років. Це забудови, схожі на Диснейленд. Диснейленд разом з не настільки усвідомленим вернакуляром таких місць, як Лас-Вегас-стріп або типово лос-анджелеським комерційним бульваром стали поважним витокком постмодернізму. Це набір декорацій; архітектура — символ настільки, що зезають всі інші функції; і

як така вона припускає те, що може бути, зрештою, головним моментом постмодернізму — затушовування відмінностей між архітектурою як формою і архітектурою як образом.

■ Визначення постмодерністського

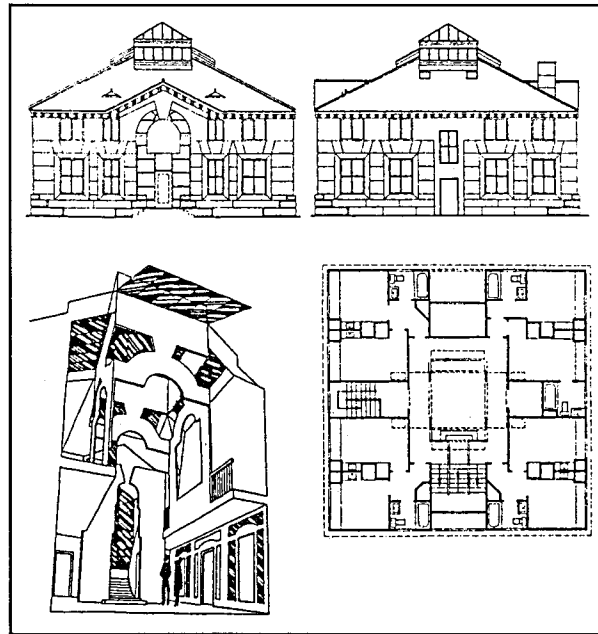
Отже, те, що визначає архітектуру як «постмодернізм», — не специфічний набір образів (хоч є образи, що через частоту використання здаються доречнішими), а панування образу, прагнення до того, щоб образ визначав форму, а не навпаки. Якщо брати цю ознаку, то Пітер Ейзенман, архітектор, який порвав з ортодоксним модернізмом у важливих пунктах, насправді не є постмодерністом, бо його творчість не є формою. Річард Мейер певною мірою перебуває на межі, бо його вкрай формальний доробок не позбавлений достатньо добре збагнutoго набору образів, використовуваних майже по-театральному. Той факт, що ці образи схожі на образи ортодоксного модернізму, на одному рівні просто випадковий, на іншому — вирішальний, бо якщо форми «сучасної архітектури» можуть знову використовуватися та інтерпретуватися у вигляді історичного стилю, то годі шукати кращий доказ смерті модернізму як потенційного стилю в собі.

Перевага образу, а не форми, передбачає перевагу не інтелектуальних, а соціальних і навіть емоційних цінностей, що й спостерігається, як правило, в постмодернізмі. І справді, він часто виявляє своє найслабше місце, коли удає, ніби такий вибір не був зроблений. Спроби деяких постмодерністів виправдати власні еkleктичні композиції за допомогою складної теорії стають просто літературними і риторичними і, зрештою, майже безнадійними. Звичайно, еkleктизм почуває себе ніяково в інтелектуальних шатах.

Чарлз Мур, можливо, був найбільш тямущим оборонцем того, що ми можемо назвати неінтелектуальним аспектом постмодернізму, — якщо тільки сам... уникне ризику протиставитися академізму, замішуючи теоретичні цінності іншими.

¹ Architectural Design. — 1977. — №4. — P. 275—286.

² Колін Роу — сучасний американський історик і критик архітектури, професор Корнельського університету, автор багатьох відомих творів з історії архітектури та урбаністики: «Математика ідеальної вілли» (1947), «Прозорість: буквально й феноменально» (1963), «Маньєризм у сучасній архітектурі» (1950), «Колажне місто» (1978).



Ч. Мур та ін. Семіс-гол. Колд-Спрінг-Гарбор, США. Фасади. Малюнок центрального холу. План.

Наполегливість Мура в довірі до емоційного боку архітектури, — вельми помітна як у практичних, так і теоретичних його роботах, — зробила його кар'єру відомою саме як кар'єра засновника постмодерністських течій; подібне сталося і з кар'єрою Роберта Вентурі. Він утримується від теорій і досліджень, висуваючи деякі універсалії: внутрішнє задоволення у певних образах, у певних пропорціях і виглядах. Тому він і припускає складний різновид архітектури, бо жодні реальні правила неможливі. Він шукає те, що справляє задоволення, а тут нема простого рішення. Але це такий же пошук, пов'язаний з основними наявними архітектурними відчуттями; він тісно зв'язує постмодернізм з усією архітектурною історією.

Роберт Стерн

«БІЛЯ КРАЮ ПОСТМОДЕРНІЗМУ»

Robert Stern. At the Edge of Post-Modernism¹

...На мій погляд, постмодернізм (і я поділяю погляд Дженкса про «негативні» та «ухильні» якості

цього терміну) починає набувати парадигматичних аспектів стилю. Три принципи, або, принаймні, підходи, характеризують тепер постмодернізм:

Контекстуалізм: окрема споруда як фрагмент більшого цілого. Відкидаючи те, що Колін Роу² назвав «фіксацією об'єкта» сучасного руху, постмодернізм віддає перевагу не чистим формам, а незавершеній і компромісній геометрії. Контекстуалізм — це гасло ствердження віри у те, що будови, співвідносні з навколишніми спорудами, набувають сили порівняно з тими, що не мають такого співвідношення. Крім цього, контекстуалізм вважає, що форма, колір і масштаби нового будинку можуть тісно пов'язуватися з такими ж якостями прилеглого старого будинку.

Алюзіонізм: архітектура як чин історичного і культурного відгуку. Алюзіонізм не треба плутати з простим еkleктизмом, що надто часто бачить незмінну підоснову, задалегідь опрацьовану типологічну образність замість глибшого аналізу. Алюзіонізм припускає, що є уроки, які треба взяти в історії архітектури (так само і в інженерії та біохіміїсторичних наук), що історія споруд — це історія значення в архітектурі. Постмодерністська алюзія може набувати багатьох форм: сценографічне відродження всього «настрою» чи впровадження в новий твір розпізнаваних фрагментів минулого з семантичною і (або) чуттєвою метою. Розпізнавані елементи різних моментів минулого можуть змішуватися для кращого сприймання глядачем намірів архітектора і клієнта (може, це те, що Дженкс називає «радикальним еkleктизмом?»).

Орнаменталізм: стіна як середовище архітектурного значення. Хоч оздоба часто є служницею алюзіонізму, декорована стіна апелює до того, що, гадаю, є вродженим людським прагненням витонченості та інстинктом зіставлення розміру споруди з розмірами людини.

Постмодернізм визнає, що споруди проектуються на означення чогось, що вони не є геометрично «запечатаними» об'єктами. Постмодернізм вітає розмаїтість, він воліє не чисті форми, а гібриди, він, прагнучи поглибити експресивний зміст, заохочує множинні й одночасні різночитання. Запозичуючи форми і стратегії як «сучасного руху», так і попередньої архітектури, постмодернізм декларує «минуцність» обох. Нашарування просторових характеристик постмодерністської архітектури доповнюється накладанням культурних і мистецько-

історичних посилань на фасадах. Для постмодерніста «більше означає більше»¹...

Проектування є почасти процесом культурної асиміляції. Нашим завданням є перегляд формальних парадигм, які переслідують нас від того моменту, котрий можна назвати занепадом «сучасного руху». І такий перегляд може впливати не лише з джерела індивідуального «хисту» архітектора, але також зі знання історії, з проникнення в стан архітектурного мистецтва у цю мить і з поваги до прагнень та інтелекту клієнтів. Треба безперервно стверджувати, що індивідуальні будівлі — які б не були вони віддалені від інших творів архітектури — формують частину культурного і фізичного контексту.

Ба більше, архітектори мусять визнати ці зв'язки не тільки словом, а й ділом: тобто, в поєднаннях форм, які вони визначають і, мабуть, надто недбало сказано, *проектують*.

¹ Як і Вентурі, Стерн полемізує з Місом ван дер Роє: «менше — це більше» (див. прим. на с. 81).

² Цит за:

Annual Discourse 1979 // RIBA Journal. — 1979. — №7. — P.328—332.

Johnson uber seine Architektur // Baumeister. — 1979. — № 12. — S. 1225.

Philip Johnson Writings. — New York. — 1979. — P. 221; 129; 27; 260—262.

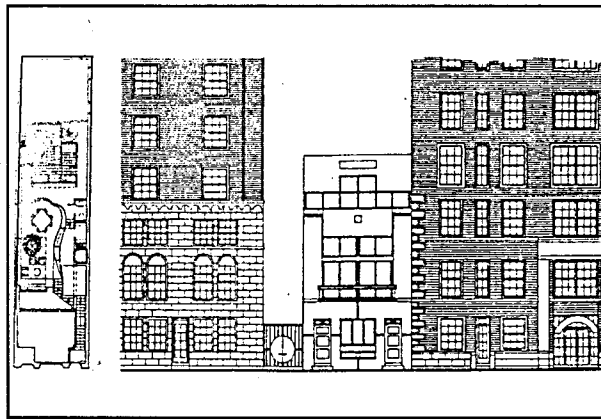
Jencks Ch. A. The Language of Post-Modern Architecture. — New York, 1977. — P.82.

Jencks Ch. A. Modern Movements in Architecture. — Harmonds Worth., 1973. — P. 210.

Рябушин А., Шукурова А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986. — С. 81, 86—87.

³ «Дванадцять стилів», над якими *одночасно* працює Ф. Джонсон, — чудова ілюстрація того загальновідомого факту, що прийоми радикального еkleктизму кінця 20 ст. укорінені в методах «розумного вибору» прототипу та архітектурній роботі в *стилях*, які були розроблені в рамках еkleктичної традиції архітектури другої половини 19 ст. Але треба наголосити, що в обох випадках в архітектурі двох епох, розділених понадсторічною відстанню, широке загальнокультурне поняття *стиль* редукується до таких вузьких понять, як *архітектурний мотив*, легко пізнаваний декоративний «орнамент», і передбачає використання певного історичного прийому, цитати, аллюзії тощо.

⁴ Ідеться про досліді *неопластицизму* — формальні експерименти нідерландського маляра Піта Мондріана (1872—1944), котрий вєславився абстрактними композиціями з прямокутних фігур, відокремлених одна від одної товстою чорною лінією і забарованих синім, червоним і жовтим (основні кольори спектру), а також не-кольорами (чорний, білий, сірий); створив оригінальну філософську концепцію вертикалізму й горизонталізму в мистецтві. Разом з Тео ван Дусбургом (1883—1931), архітектором Г. Рітфелдом та ін. П. Мондріан заснував архітектурно-мистецьке угруповання «Де Стил» (за назвою часопису «De Stijl», що видавався з 1917 до 1931 року) — один з помітних напрямів модернізму в європейському мистецтві початку 20 ст.



Р. Стерн. Житловий будинок у Нью-Йорку. США. План і загальний вигляд.

Як певна культура, як архітектори ми знаємо так багато. Треба ось що зробити: відкрито подивитися в обличчя цьому знанню і всьому світові навкруг нас, приймаючи його таким, яким він є, дедалі більше приспосовуючи його явища до наших потреб і, в свою чергу, пристосовуючись до його вимог. Мій підхід до форми, заснований на любові до історії та знанні її, не має справи з точним дослідженням.

Він еkleктичний і використовує колаж і накладення як засоби надання нового значення знайомим формам, здобуваючи, таким чином, нові позиції. Мої засади — це віра в силу пам'яті (історії), сполучуваної з дією людей (функція), аби наповнити проектування багатством і значенням. Якщо архітектура може досягти успіху, беручи творчу участь у нинішній ситуації, вона повинна вийти за межі марновірств «сучасного руху» і знов завоювати для себе культурний базис і якомога ширше розуміння власного минулого.

Я писав ці слова і формулював плани з вірою в те, що «сучасний рух» завершив свій шлях. Водночас я не хотів накидати думку, буцім «сучасна архітектура», беручи широко (і, хочу підкреслити, коректно), більше не життєздатна. Я просто хотів би попередити, що, як натякнув Чарлз Мур, пуританська революція «сучасної архітектури» закінчилася. Проте як сучасний архітектор я не можу залишатися дитиною Просвіти; я визнаю вимоги, запроваджені в культуру новими парадигмами й новими методами. На мій погляд, бути сучас-

ним — це бути еkleктиком, тобто свідомо вибіркоким у відношенні між виробництвом форм і контекстом історії та культури.

Філіп Джонсон

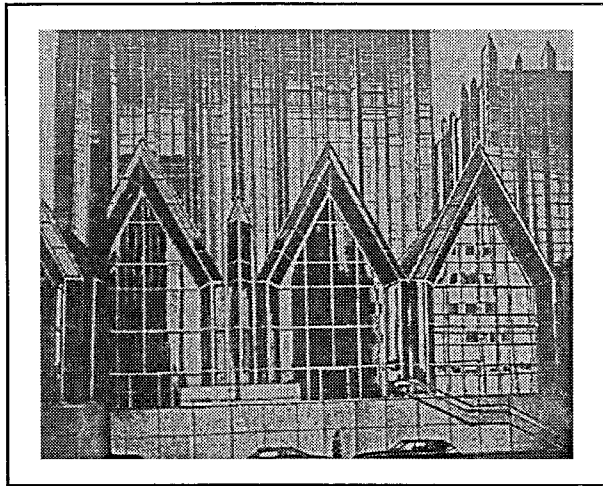
[«ПРОГУЛЯНКИ ПО ІСТОРІЇ»]:

З висловлювань архітектора зламу
1970—1980-х років²

■ «Я маю приблизно дванадцять стилів, над якими працюю одночасно» (з промови перед Королівським Інститутом британських архітекторів)³.

■ «У Пітсбурзі я вивершую осяйну споруду з дзеркальними стінами, що вписується в оточення вікторіанської вежової готики. Ще у мене зводиться будинок у класичному стилі... — споруда з розірваним фронтоном. Є будинок у стилі Відродження, що я зводив на П'ятій авеню. Ще є будинок з еркерами в стилі 1890-х років (у 1890-х роках зводилися будинки з еркерними вікнами в районі 23-ї вулиці в Нью-Йорку). Є спіраль з ісламу, яку я копіював з давнього мінарету і зробив з неї невеличку церкву. Ще є розкішна гостроверха іранська гробниця. Вона має заввишки 250 м і зводиться в Г'юстоні, штат Техас. Є щось подібне до Вавилонської вежі в Сан-Франциско. Це щось кругле в плані, злітає вгору і просто-таки чарівно падає звідти...

Крім того, я будую сучасну споруду в Сан-Франциско. Нею я невдоволений. Їй властиве чисте розв'язання зі збалансованими асиметричними вікнами, і виглядає вона як другосортний Мондріан. Мене запитують: «Як виявляє себе конструкція?» Аніяк. Це — сувора оболонка, ранній Мондріан, ранній де Стил⁴, але цього не розуміють. Ще я будую невелику споруду з білим конусом, усе в чистому білому бетоні. Це — ранній Корбузьє. Пам'ятає його шкідливі конусами? І ще я зробив щось дивовижне. Недавно у бібліотеці в Центрі Сайнсбері я дивився слайди, що саме сортувалися. Там був проект Міса 1921 року, експресіоністська скляна споруда на Фрідріхштрассе. Зараз я її роблю. Це моя церква в Лос-Анджелесі: майже така ж завдовжки, як Сайнсбері, але значно вища. Вона заввишки 30 м (100 футів). Є ще дещо в стилі модернізму 30-х років — з заокругленими кутами й вигнутим стрічковим засткленням. Тут я



Ф. Джонсон. Будинок правління корпорації PPG у Пітсбургу, США. 1984. Вхідні портали.

використав приклад однієї будівлі 1930 року в Нью-Йорку»¹.

■ «Мій напрям ясний: еклектична традиція. Це не академічна ретроспекція. Не класичні ордери або готичні завершення. Я намагаюсь брати те, що

¹ Цікаво, що до загального історичного ряду Джонсон включив не лише архітектуру доби Відродження, ісламський мінарет і Вавилонську вежу, а й твори «Де Стилль», раннього Корбюзьє та проект Міса 1921 року. Автор ставить до архітектури 20 ст. як до «історії» і не бачить принципових відмінностей у методах роботи з історичним і сучасним матеріалом: такий пафос програмного «канібалістичного» плагіату.

² Джованні Баттіста Піранезі (1720—1778) — італійський художник і архітектор, автор знаменитої серії гравюр-фантазій: «Архітектурні і перспективні малюнки, упорядковані й гравіровані Джо. Батт. Піранезі, венеціанським архітектором, присвячені синьйору Ніколо Джоббе в Римі, 1743» (довільні архітектурні композиції «Атріум палацу», «Форум», «Галерея статуй», «Анфілада зали» тощо), сюїта гравюр «Краєвиди Рима» (1748—1778), 16 офортів «В'язниці» та ін., надихнутих темами Вічного Міста. Поруч з чотирма томами «Римських старожитностей» (1756) вони на весь світ уславили Піранезі.

³ Клод Ніколя Леду (1736—1806) — французький архітектор, попередник функціоналізму, збудував перед Великою Французькою революцією шість застав у Парижі, автор концепції «архітектури, що говорить», архітектор-мислитель, автор безлічі нездійснених проєктів і трактатів, відомий представник французького класицизму. Творчість К.-Н. Леду, з його тяжінням до абстрактних форм і мегаломанією, подібно магнічному кристалу, освітлює шляхи архітектури двох останніх сторіч.

⁴ Архітектурне безвір'я і «функціональний еклектизм» Джонсона — скоріше Поза, ніж Позиція. Credo в перекладі з латини — «вірую». Творче кредо радикального еклектизму — це «кредо відсутності кредо» або «віра в невір'я».

⁵ Bauen und Wohnen. — 1979. — № 12. — S. 6—8.

мені до вподоби, з усієї історії. Ми не можемо не знати історії».

■ «Історія — моя пристрасть. Я зауважую все, будь-який штрих старовини в часі та просторі. Історія — предмет глибокий і корисний».

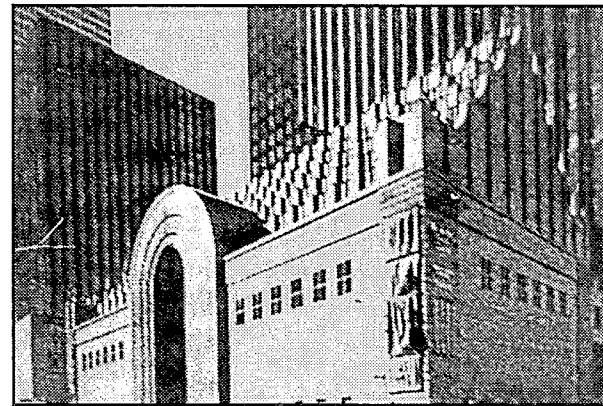
■ «У житті більше нема мети, нема більше «високих ідеалів». Робіть, що хочете, все буде гаразд».

■ «Я завжди обстоював принцип відсутності принципів».

■ Про позицію «функціонального еклектизму»:

«Термін *функціональний* означав і означає, що, починаючи проєктувати, я не можу визволитися від програми, яку накреслили або я, або мої клієнти... Але, можливо, це суперечність — я ще й еклектик. «Еклектик» для мене означає, що при бажанні я вільний бродити по історії, а це дозволяє додатково оцінити позицію вибору принагідного стилю».

■ «Для багатьох ця ідея повернення цікавості до історії — ляпас усьому сучасному рухові. Я стверджую, що це не так. За часів Баухауза ...історія не вважалася предметом, що заслуговує на вивчення. А тепер — як усе змінилося! Ми всі поринули у спогади... Це стимулює і нове відчуття волі... новий погляд на історію — новий і звитязний імпульс».



Ф. Джонсон. Будівля Ріпаблік-Банк-сентру в Г'юстоні, США. 1980—1984. Фрагмент.

Голландська покрівля на італійському палаццо — типовий постмодерністський «радикальний еклектизм».

В споруді злилися мотиви ренесансу і північноєвропейської ратуші з фігурними щипцями, фантазії Піранезі² й мегаломанія Леду³, відгомони готики, віденського сецесіону, вікторіанських пасажів, римських акведуків тощо.

■ «Я людина плагіату: розумієте — я беру, що завгодно, звідки завгодно. Бачите: це скопійовано з Корбюзьє, це з візантійських храмів, це запозичено з Джайпура, Індія. Оце, не знаю, це, мабуть, оригінальне — це підземна споруда... В один і той же час я працюю над чим-небудь, але зміниться настрої — працюю над чим-небудь зовсім іншим, прямо протилежним — у той же самий час».

■ «Дяка Богові, день ідеології закінчився. Святкуймо смерть ідеї-фікс. Більше нема правил, тільки факти. Більше нема ладу, тільки вибір. Нема більше зобов'язань, тільки переваги... Я вважаю, що у нас нема віри. Принаймні у мене»⁴.

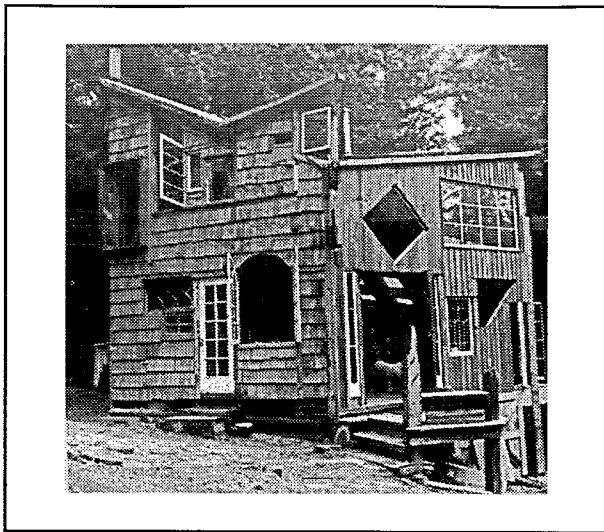
Фрідріх Леманн

«СЛОВО НА ЗАХИСТ ФАСАДУ»

Friedrich Lehmann. Pladiiyer fur die Fassade⁵

1896 року австрійський архітектор А. Лоос у статті «Потьомкінське місто» виступив проти збудованих у Відні псевдоренесансних фасадів. Він критикував ці фасади за те, що вони виглядали як палаци, хоч ховалися за ними звичайні багатосімейні будинки. Натомість Лоос вимагав від фасаду житла відповідності людським потребам мешканців, а не репрезентативним домаганням хазяїв будівництва. На його думку, це можливо тільки тоді, коли зовнішня форма будови визначається лише своєю внутрішньою функцією.

Це саме повторив 1922 року Ле Корбюзьє. В книжці «До архітектури» він сформулював свою концепцію фасаду у вигляді такого композиційного правила: «План діє зсередини назовні, зовнішнє є результат внутрішнього». Після Другої світової війни ця книжка Ле Корбюзьє стала обов'язковою настільною книжкою кожного архітектора, налаштованого по-авангардистському... Усі запроєктовані за корбюзіанським принципом фасади виглядають як виканані. Розтиражовані, вони зумовлюють монотонність житлових поселень. На початку 1960-х років А. Мічерліх уперше припинив до ганебного стовпа нелюдскість посталих таким чином житлових кварталів. 1972 року Федеральний уряд намагався за допомогою архітектурного конкурсу «Варіабельне житлове будівництво» розв'язати проблему архітектурного багатоманіття. Умови конкурсу передбачали участь у проєктуванні



«Формотворення з архітекторами і без них»: «Будинок музики». Фото Баррі Шаніро для книжки «Гендмейдгаузіс». 1973.

мешканців, завдяки чому кожний багатоквартирний будинок мав одержати безліч різних планів квартир і різноманітних фасадів. Тим часом оцінка конкурсу засвідчила, що мешканці взагалі не використовують можливості самостійного планування своїх квартир. Вони радше пристосовуються до існуючих приміщень за допомогою меблів, шпалер, завіс та інших речей, замість того щоб совати стіни квартири згідно з потребами.

Це одна з головних причин того, що експеримент «Варіабельне житлове будівництво» звівся нінащо. А от дискусія про урізноманітнення фасадів триває. 1977 року В. Дехау на своїй фотовиставці «Формотворення з архітекторами і без них» еретично демонструє, якого візуального розмаю можна домогтися, коли кожна квартира, попри однаковий план, одержує відмінний від інших фасад. Уявлення Дехау про формотворення знову повертається до думок австрійського художника Ф. Гундертвасера, який оголосив у 1958 році «Маніфест плісняви». Уже тоді Гундертвасер вимагав: «Людина у власній квартирі повинна мати можливість висовуватися з вікна і, наскільки сягають руки, зішкрібати стіни. Їй треба дозволити — наскільки вона дотягнеться — пофарбувати усе в рожевий колір, аби з вулиці ще здалеку було видно: там живе людина, несхожа на свого сусіда».

Збудовані тепер за рубежем житлові будови вказують на таку можливість.

Завершене в 1970 році курортне селище Порт-Грімо¹ на приблизно 900 житлових одиниць має лише 10 різновидів квартир. Попри таку стандартизацію квартир, усі фасади оформлені неоднаково: «Заввишки всі будинки різні, в кожному вікна розташовані по-іншому, скрізь можна знайти відмітні деталі, інші ґратки вікон, інші двері та інші портали».

Другий приклад — селище Ла Гранд Борн біля Парижа. Щоб не вийти за обумовлені межі вартості, архітектор Е. Ейо звів при 3700 житлових одиницях кількість планів до трьох типів, а фасади оформив не згідно з тезою Ле Корбюзьє, а, навпаки, надав окремим фасадам осібною вигляду, прикрасив їх. Так, наприклад, він варіював на окремих фасадах розташування вікон: в одній квартирі вікно знаходиться на стіні ліворуч, а в квартирі під нею — праворуч.

Як актуальний приклад я хотів би навести студентський гуртожиток бельгійського університету в Левені. Архітектор Л. Кроль наклав на окремі студентські кімнати неоднаково розчленовані й виконані з різних матеріалів фасади. Через це будова гуртожитку урізноманітнілась, але не виникало візуального хаосу.

Завдяки цьому правилу формотворення, не як у Ле Корбюзьє, «зовнішнє є результатом внутрішнього», а план і перетин обопільно впливають один на одного. Через це зовнішня стіна є не відбиттям внутрішнього, а знову стає «фасадом» у найдокладнішому сенсі цього слова.

Гайнріх Клотц

З КНИЖКИ «ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ»

Heinrich Clotz. The History of Postmodern Architecture. — L., 1984²

■ Вступ

Незважаючи на тривалий конфлікт і протистояння між прибічниками архітектури модернізму й постмодернізму, історія вже зробила вибір. Тепер переважає новий тип архітектури, що ґрунтовно відрізняється від «Neues Bauen» 1920-х років³. Майже

кожна архітектурна ідея і кожна жива архітектурна форма від середини 1970-х років перебуває в опозиції до визнаних авторитетів «сучасного руху». Ця архітектура, що спирається на форми минулого, ставить нас перед питанням — чи не підмінили ми прогрес регресом? — і змушує замислитися над принципами, на яких базується такий поворот у формотворенні.

Здається, суспільство, що перебуває на межі екологічної кризи, втрачає віру в поступ, розчаровано відвертається від нового і звертає свої погляди до старих надійних форм минулого в пошуках стабільності й безпеки.

Використання досвіду минулого, відбитого в певних архітектурних формах, відвернуло нас від «модерністських прожектів», головною умовою яких був поступ.

Відколи почала ширитися концепція постмодернізму, нещодавній історичний досвід поділився на шойно проминулий модернізм і постмодернізм, що заступив його, — та на прогресивне минуле і реакційне сьогодення. Народження архітектури постмодернізму, розповсюдження ностальгичного відчуття життя, як на сцені театру, супроводжується і відмовою від правди. Що несе нам нинішня архітектура, крім утвердження суспільства, якого людина має боятися, бо воно страхається майбутнього?! Звідси зрозуміло, чому останні досягнення в архітектурі викликають такі завзяті дебати...

Але в зв'язку з цим постає сумнів: чи не є архітектура постмодернізму лише зовнішнім коригуванням архітектури модернізму? Чи не пов'язана поява постмодернізму з тим, що настав час для суворих, рішучих заходів, аби зупинити скочування архітектури модернізму до грубого функціоналізму і руйнування міського середовища, час для відродження загубленого почуття відповідальності архітектури за прийдешнє? Чи не є постмодернізм продовженням модернізму новими засобами?

У такому стані основне питання полягає ось у чому: чи й далі діють в архітектурі постмодернізму позитивні якості, успадковані від модернізму,

¹ Порт-Грімо — курортне селище на березі затоки Сен-Тропез, збудоване наприкінці 1960-х років за проектом Ф. Сперрі. Ностальгичний погляд до архітектурно-історичних декорацій перетворив це містечко на взірць ерзац-культури.

² Див.: Архитектура и градостроительство. — Зощ. 2. — 1990. — № 6; 1991. — №№ 1—6.

³ «Нова архітектура» (або «сучасна архітектура») 1920-х років.

або — інакше — чи є якості постмодернізму позитивними? Одна з можливих відповідей пов'язана з оцінкою форми. Треба з'ясувати, чи завжди відповідає звичне значення тих або інших форм їхньому істинному змістові. Чи завжди, наприклад, вісьова симетрія є виразом примусу? Чи завжди вона рівнозначна порядку, що сприяє вияву ієрархії? Чи завжди наявність колон — ознака ностальгії? Чи завжди ручна робота і коштовні матеріали свідчать про крок назад на тлі сучасної прогресивної будівельної індустрії?

І в той же час — чи демократичне «вільне планування»? Чи справді прогресивне будівництво, що використовує такі сучасні матеріали, як сталь і скло? Чи мають конкретні форми постійне фіксоване символічне значення? Дійсно, в цій суперечці між модернізмом і постмодернізмом стає очевидним, що кожній формі притаманний певний зміст, що вона вказує на щось за межами її емпіричного існування.

Той факт, що ми знову ведемо мову про зміст архітектури, свідчить, наскільки важливі зміни в архітектурному мисленні сталися після 1945 року! Протягом багатьох десятиріч нас не обходило значення архітектурних форм: ми або його заперечували, або відверто ігнорували. Цікавили тільки структура й функціональність споруд — з погляду їхньої економічності та оптимальності. Свідоме ставлення до форми як носія змісту було вкрай рідкісним. Тим-то історія сучасної архітектури може розглядатися як розвиток форми, її прихованого чи виявленого змісту, навмисне чи ненавмисне наданого їй символічного значення...

Якщо сьогодні формальна мова асоціюється з інтернаціональним стилем — білі стіни, оповитий склом сталевий каркас, вільне планування, прозорість структури, — то чи не безнадійно вона застаріла і вичерпала свої можливості? Щоправда, робились спроби подолати побічний ефект чистої геометрії класичного модернізму шляхом його збагачення, що породило цікаві, але позбавлені змісту форми, на шталт бетонних гір Пола Рудолфа, неспокоїної пластичної композиції Центру ООН у Відні й споруди Ландтагу в Дюссельдорфі.

Можна сказати, що багато які з сьогоднішніх «модерністських» будов справляють враження, споріднене з впливом абстрактного живопису і скульптури кінця 1950-х років. У 1960-х роках у малярстві й архітектурі відбувалися докорінні зміни. Місце

«Великої абстракції» та інших безпредметних тецій посів «поп-арт», на перший план у мистецтві висунулися «репрезентативні» напрями. Хоча досі споруджуються будинки з претензією на те, що естетика чистої форми і далі існує, спроби архітекторів врятувати модернізм з оперття на абстракцію зазнають невдачі.

■ Концепція постмодернізму

Протягом 1960—1970-х років не тільки на практиці, але і в теоретичних працях деяких архітекторів і критиків (Р. Вентурі, В. Скаллі, А. Россі, К. Норберг-Шульц, Ч. Дженкс, Дж. Бейрд, Д. Скотт-Браун, Г. Клотц та ін.) зафіксовано кардинальні зміни, пов'язані з відмовою від модерністських догм, і спроби сформулювати нову архітектурну концепцію «постмодернізму». Термін «постмодернізм» в архітектурній критиці вживається, здебільшого, в зв'язку з «історизуючою» архітектурою, що не йде далі за ностальгійні репліки минулого. Використання цього терміну не завжди виправдане, бо навіть найзавзятіші супротивники постмодернізму змушені визнати, що є такі способи звертання до історії архітектури, які стали чимось більшим за ностальгійні репризи з минулого. Критика постмодернізму, спрямована проти ностальгії, стає конкретнішою і водночас спрощенішою.

Треба розширити зміст «постмодернізму» і показати, як, власне, постмодерністські будівлі виникали паралельно до ранніх версій модернізму. Коли сучасна архітектура починає керуватися іншими законами, крім функційної відповідності і максимального спрощення основних форм, коли вона відходить від абстракції і тяжіє до «репрезентативної об'єктивізації», її можна зарахувати до постмодернізму. Тобто архітектура не прагне завершеності в самій собі, вона здатна до візуального вираження іншого, глибокого змісту. І тоді з'являється твір, в якому краса знаходить зовнішній вислів, не підкоряючись лише практичним завданням.

Таким чином, треба використовувати слово «постмодернізм» в його літературному розумінні: як розрив у постійному розвитку «сучасного руху». Важливо усвідомити, що треба позбутися ілюзії, ніби архітектура модернізму досі є живим і невичерпним джерелом, здатним живити нові рухи. Модернізм застарів; щоправда, деякі риси, якими

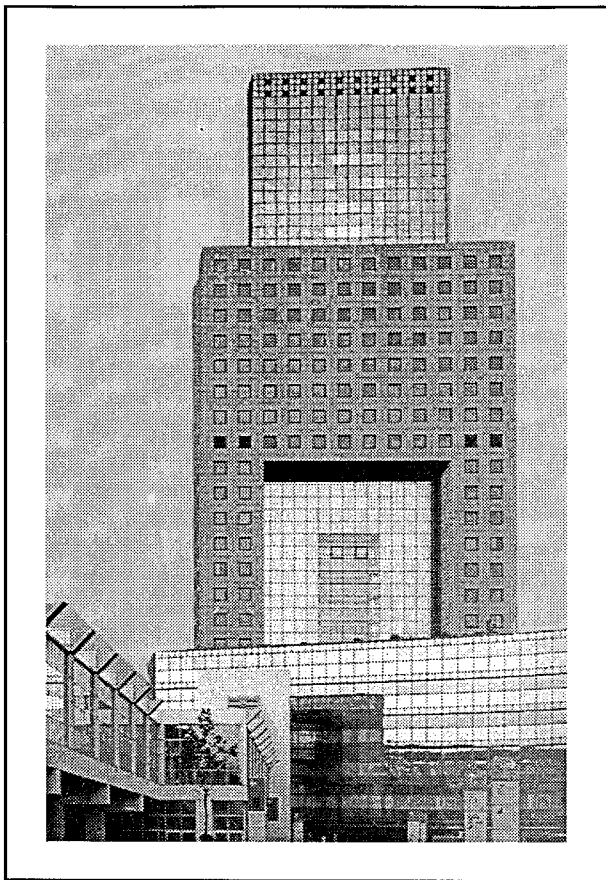
він збагатив архітектуру, не тільки не старіють, але й за певних умов можуть здобути нове життя. Ідеться про формальну мову, деякі методи будівництва тощо.

Іноді здається, що вододіл між модернізмом і постмодернізмом проходить на рівні формальної мови: архітектура модернізму використовує конструктивно-технічні, а архітектура постмодернізму — історичні форми. Але, зрештою, важливий не самий словник, а те, як він застосовується. Історичні форми можуть використовуватися чисто декоративно і поверхово, а можуть мати глибокий зміст.

Цікаві високоякісні індивідуальні проекти, в яких видко здатність архітектора вдихнути нове життя у формальну мову, модерністську або історичну. Метод, з якого черпає силу процес поживлення, можна назвати «фікціоналізацією» архітектури (від англійського слова fiction — образ, вигадка, уява). Найважливіше завдання полягає не в характеристиці різноманітних напрямів сучасної архітектури, а у вияві свідчення наріжної засади, що визначає її позитивні досягнення. Ця наріжна засада виявляється там, де форма будівлі свідомо пов'язана з поверненням їй змістом, котрий стає «оповідною субстанцією» як цілого, так і його фрагментів. Це не означає, буцім архітектура повинна підпорядковуватися ілюстративним завданням. Кінцева мета полягає в тому, щоб позбутися німоти «числих форм» і умисного «шуму» ускладнених конструкцій заради того, щоб будова знов стала місцем докладання творчих зусиль архітектора, співзвучних не тільки практичним завданням, а й поетичним ідеям.

■ Архітектура як образ

Бувають в історії перевороти, котрі одразу не помітні, але з плином часу їхнє значення відчувається дедалі краще. Перехід від модернізму до постмодернізму був саме таким «плавним» переворотом, як перехід від раннього до високого Відродження, при якому не можна казати про повну зміну всіх пріоритетів і настанов. Проте деякі символи віри «нової архітектури» були повалені. Перші симптоми змін з'явилися близько 1960 року, а до 1980-го реальність архітектури постмодернізму стала загально визнаною. В новітньому будівництві виокремлюються дві протилежні за



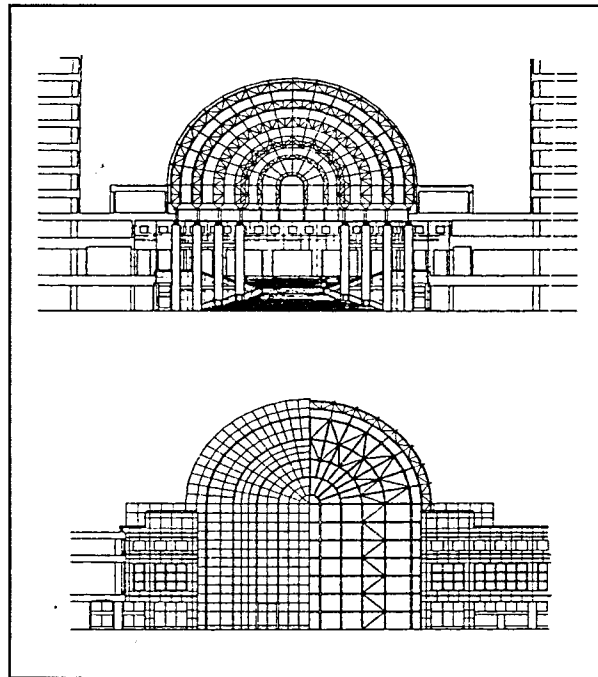
О.-М. Унгерс. Торговельний центр у Франкфурті. Німеччина. 1984.

програмними заявами течії: гай-тек — архітектура, що спирається на виразальні засоби технології (Олімпійський стадіон у Мюнхені або Центр ім. Жоржа Помпіду в Парижі), і постмодернізм, що робить ставку на історію архітектури, враховує культурний контекст і прагне ввести архітектуру в коло мистецтва¹.

Найпоказовішими прикладами постмодернізму є: «Будинок Матері» Р. Вентури, Кресдж-Коледж і П'яцца д'Італія Ч. Мура, Державна галерея в Штутгарті Дж. Стерлінга, цвинтар у Модені Альдо Россі, проекти студентського містечка в Еншеді (Нідерланди) та берлінських музеїв О.-М. Унгерса².

Притаманна постмодернізму «оповідність» може бути досягнута і без використання історичних форм. Геометрія досконалих об'ємів може вияви-

тися природною, але тільки за умови соціальної наповненості вона здатна створити архітектурний образ... Під тиском функціоналізму «образ» було вилучено з архітектури, а єдине, що від неї залишилося, — це техніка і конструкція. Готичний собор, що, за абатом Сугерієм, являв собою земну



С. Пеллі. Всесвітній фінансовий центр у Нью-Йорку. США. 1989. Зимовий сад. Розріз і перетин.

модель Граду Небесного і відбиття Божественного світла, ніколи не міг би бути збудований на засадах функціоналізму. Він був казкою, вигадкою, повітряним замком, художнім образом. Сьогодні ми є свідками визволення архітектури від абстракції чистої утилітарності й повернення можливості знову створювати повітряні замки й казкові палаци.

Ще Шинкель³ вказав два засоби визволення архітектури від сухості і несвободи — історизм і поетичність. Історизм збагачує формальну мову, а поезія — це сила уяви, творча сила образу, що підносить будь-яку мету.

Оцінки постмодернізму різні. Скажімо, головна риса архітектури постмодернізму, за Ч. Дженком, — стилістичний плюралізм, відсутність стилістичних

догм. Боніто-Оліва вважав змішування стилів найпомітнішою рисою «трансавангарду». Концепції модернізму він пов'язував з поняттям абстрактної форми, яка нічого, крім самої себе, не несе. Навпаки, архітектурі постмодернізму властиве відродження забутих стилістичних категорій.

Важлива не сама багатоманітність стилів, а те, що вона створює передумови для розвитку здатності архітектури «говорити» в ім'я народження мистецького образу. І квінтесенцією постмодернізму є впровадження образності в архітектуру, на відміну від абстрактної самодостатності модернізму.

Марк Віглі

«ДЕКОНСТРУКТИВІСТСЬКА АРХІТЕКТУРА»

Mark Wigley. Deconstructivist Architecture. — MoMA, New York, 1988⁴

■ «Приховані дилеми»

...Деконструктивістська архітектура походить з сучасного філософського напрямку, відомого під назвою «деконструкція»... Під деконструктивістською архітектурою часто помилково розуміють розкладання конструкції на частини, і тоді простий «розлам» об'єму (група SITE)⁵ або складне «розчинення» об'єкта визначаються як деконструктивістські. Проте це — імітація деконструкції.

¹ Протистояння гай-теку і постмодернізму — характерна особливість архітектурної ситуації кінця 1970 — початку 1980-х років (саме тоді Клотц писав книжку). До кінця 1980 — початку 1990-х років з'явилися нові «полюси» протистояння: деконструкціонізм, «критичний регіоналізм» тощо.

² Наведені приклади архітектури постмодернізму обрані автором досить умовно і, зрозуміло, не вичерпують списку «найбільш показових» (як твердить автор) взірців постмодерністського руху в архітектурі. Тут нема Р. Стерна, М. Грейвза, Т.-Г. Сміта, С. Тайгермана та інших «стовпів» руху, без творів яких крихка словесна конструкція «Архітектура Постмодернізму» ризикує впасти.

³ Карл Фрідріх Шинкель (1781—1841) — німецький архітектор, живописець, графік і теоретик архітектури, видатний представник неокласицизму в Німеччині.

⁴ Див.: Архітектура і градостроїтельство. — Додат. 2. — 1991. — Вип. 5. — С. 3—7.

⁵ Цікаво, що архітектори групи SITE налаштовані стосовно деконструкціонізму вельми критично: Дж. Вайнс і Д. Вайнштейн підкреслюють, що вони «не визнають необґрунтованої гри формами деконструктивізму і прагнення деяких архітекторів надати своїм творам певного містичного та езотеричного характеру. Див.: Interview James Wines, Joshua Weinstein, SITE//

Progressive Architecture. — 1990. — № 8. — P. 158—162.

«Деконструкція» — це не «руйнування» і не «розчинення». Навпаки, сила деконструкції в тому, що вона ставить під сумнів цінність таких категорій, як гармонія, цілісність, стійкість і натомість пропонує інший погляд на споруду. Цей погляд припускає, що споруді, її структурі внутрішньо властиві вади, які годі усунути без руйнування споруди.

Отже, архітектор-деконструктивіст — це не той, хто розбирає будову на частини, а той, хто позначає в споруді внутрішні, притаманні їй дилеми. В чистих архітектурних формах він виявляє симптоми прихованої «нечистоти». Вона витягається на поверхню шляхом як м'якого допиту, так і жорсткого катування: форма піддається допиту... Для цього застосовуються формальні прийоми, розроблені російським авангардом на початку 20 сторіччя¹... Деконструктивістська архітектура бере свій початок у конструктивізмі і, водночас, є рішучим відходом від нього. В деконструктивістській архітектурі неправильна геометрія — це не просто зіткнення чистих форм, а структурна умова; традиційний стан архітектурного об'єкта докорінно змінюється.

■ Ламання не ззовні, а зсередини

Ця зміна не є наслідком дії зовнішньої сили: ламання, руйнування, простромлювання. Порушити форму ззовні такими засобами означало б тільки пошкодження її. Таке пошкодження створює декоративний ефект, видимість небезпеки, її декоративне зображення, проте реальної загрози не передбачає. Деконструктивістська архітектура, навпаки, порушує форми зсередини... Внутрішнє порушення, власне, стає невід'ємним елементом внутрішньої структури, конструкції, ніби якийсь паразит заразив форму і спотворив її зсередини...

■ Незвичайне в буденному

Оскільки деконструктивістська архітектура шукає незвичайне в буденному, вона не підкоряється контексту, а деформує його... В одному проекті ми

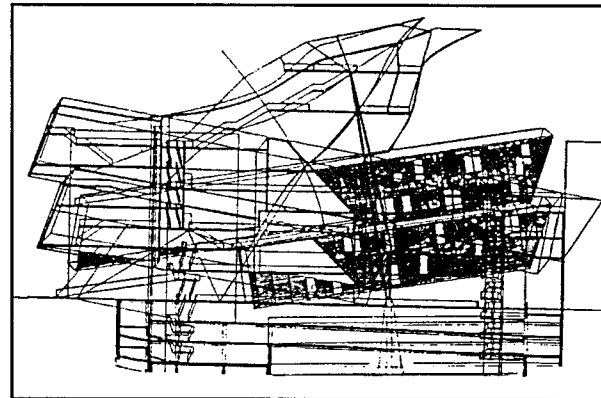
¹ К. Малевич, Ель Лисицький, В. Татлін, І. Леонідов та ін. Далі М. Віглі докладно зупиняється на прикладах з практики О. Родченка і братів Весніних.

² «Кооп Гімельблау» — відома віденська група, заснована на творчому співробітництві двох архітекторів: Вольфа Д. Пікса і Гельмута Свічиньски.

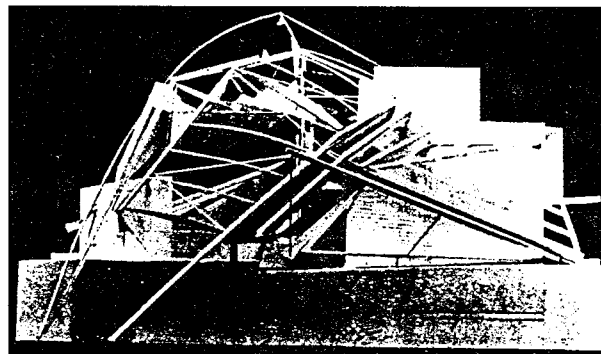
бачимо перевернуті вежі; в інших — мости, що підхопилися ставва і перетворилися на вежі; підземні елементи, що вириваються з-під землі і ширяють над поверхнею; найзвичайнісінькі матеріали, які стали раптом екзотичними, ...якийсь сплячий монстр, котрий прокидається серед буденності.

■ Чуття неспокою

Проект реконструкції горища, виконаний «Кооп Гімельблау»,² — форма, що спотворюється чужорідним організмом, який вдерся через кут. Дах ніби розколюється і вигинається. Неспокій стосується і самої форми, є її частиною. Таке враження, що він завжди був прихований у формі, і тепер архітектор тільки вивільнив його: приходень, що виникає зі східців, стін і площини даху — не з

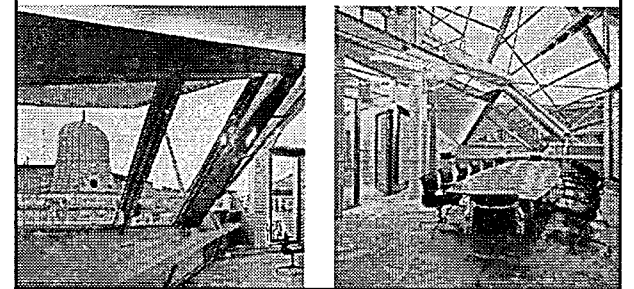
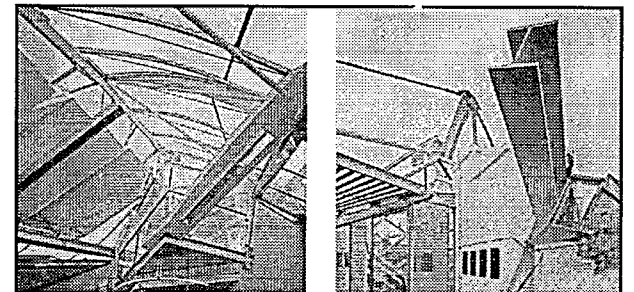
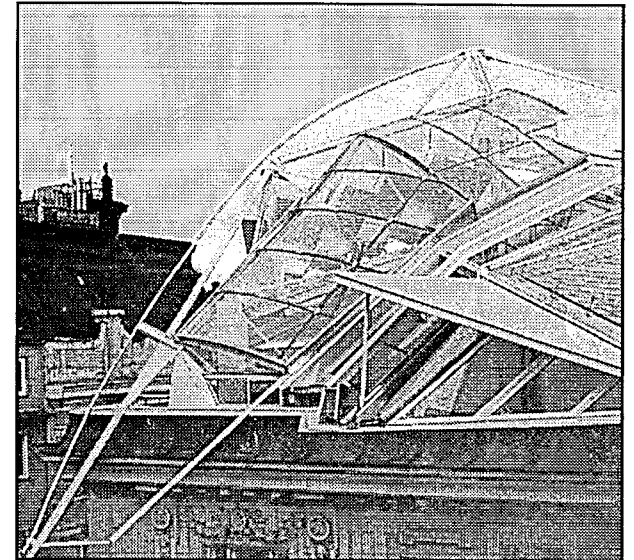


«Кооп Гімельблау». Житловий будинок. Відень, Австрія. 1986. Проект реконструкції горища. Поздовжній перетин.



«Кооп Гімельблау». Житловий будинок. Відень, Австрія. 1986. Проект реконструкції горища. Конструктивний макет.

якоїсь щілини чи темного кута — створений тими самими елементами, що визначають головний об'єм горищного простору. Цей приходень є породженням тієї самої форми, яку порушує.



«Кооп Гімельблау». Житловий будинок. Відень, Австрія. Проект реконструкції горища. 1983–1988. Загальний вигляд та деталі інтер'єру.

Форма саму себе спотворює. Проте це внутрішнє спотворення не знищує форму; дивним чином форма залишається неушкодженою. Це архітектура розриву, зсуву, відхилення і спотворення, а не знищення, руїни, розпаду, розкладу. Вона не знищує форму, а зміщує її.

Постає питання: що ж було раніше — форма чи спотворення, паразит чи організм, у який він проник... Що уважніше ми дивимось, то менш зрозумілим стає, де закінчується досконала форма і починаються її ганжі; вони виявляються нерозривно переплетеними... Вони складають одну симбіотичну сутність...

Таке враження, що досконалість завжди таїла в собі недосконалість, завжди мала якісь недиагностовані вроджені дефекти, які тільки тепер стали помітними. Досконалість потайки потворна¹. Зазнаючи тортур зсередини, досконала форма визнає свої ганжі, свою недосконалість...

Зрештою, піддається сумніву статус стін, що визначають форму. Поняття внутрішнього і зовнішнього докорінно порушується. Форма просто припиняє розмежовувати те, що всередині, й те, що зовні. Геометрія виявляється значно складнішою. Відчуття замкненості, захищеності щезає.

■ «Шок старого»: деконструкція і традиція

...Це не воля, а стрес, не розкріпачення, а збільшення напруги. Стіна відкривається назовні, нема звичайних вікон, регулярно розташовані прозори. Таке враження, ніби стіну розшарпали, внаслідок чого вона розкололася і зім'ялася... Деконструктивістська архітектура — не авангард. Це не риторика нового. Радше, вона відкриває незнане, приховане в традиційному. Це шок старого.

¹ «Досконалість потайки потворна» — у цій фразі, що могла б служити прекрасним епіграфом до творчості архітекторів-деконструкціоністів, відверто відлунує один з головних парадоксів архітектурної естетики 20 ст. — її «романтичної» неприязні до всього досконалого, завершеного, вивіреного і гармонійно ясного. По-шопенгаверівськи песимістичні, перейняті кафкіанськими похмурими нотами пошуки «прихованого» ганжу, поетизація «нечистих» форм і «кошмару» деконструктивістської архітектури — гідне завершення епохи утопій модернізму.

² Space Design. — 1989. — №297. — Р. 12—22.

³ У розпалі критики «сучасного руху» багато хто з постмодерністів не помічав або не хотів помічати, що поза естетичні рамки модернізму виходять не тільки «відступники», а й самі «піонери» інтернаціонального стилю, лізня творчість яких ламає рамки принципів, проголошених ними ж замолоду.

Деконструктивістська архітектура... використовує слабкості традиції, щоб порушити, а не знищити її. Вона не прогнозує майбутнє і не згадує про минуле. Радше, вона намагається проникнути в сутність живої традиції, підриваючи її зсередини. Деконструктивізм визначає кордони, межі архітектури, що містяться в буденних формах. Він знаходить нову територію в рамках старих об'єктів. Допит, що його вчиняють чистій формі, штовхає конструкцію до її «меж», не виводячи поза них. Конструкція здається нестійкою, але не руйнується. Архітектура створює чуття неспокою, коли перебиття і стіни починають рухатися, змушуючи нас триматися ближче до краю... спочатку порушуються форми, а потім завдається функціональна програма. Замість того, щоб форма йшла за функцією, функція йде за деформацією.

■ Тривожна архітектура

Деконструктивістська архітектура — це не черговий «ізм»... Це цікава точка перетину творчості разючо різних архітекторів, що йдуть у різних напрямках... Це не одна команда. У кращому випадку, це нелегка тимчасова спілка архітекторів. Кожен із них конструє «неспокійні» споруди, використовуючи прихований потенціал модернізму. Це порушення не є результатом якогось фундаментального зсуву в культурі, а також не веде до такого зсуву. Не можна сказати, буцім тривожний світ породжує тривожну архітектуру. Це навіть не тривога самого архітектора...

Кошмар деконструктивістської архітектури живе усередині чистої форми, а не в підсвідомості архітектора. Архітектор тільки скасовує традиційні формальні заборони, щоб видобути з форми те, що було в ній приховане, придушене.

Внаслідок цього вони створюють непрямолинійну, «ковзку» архітектуру, в якій знайоме довільно переходить у незнане, а форма спотворюється, щоб розкритися по-новому.

Кішо Курокава

«ПЕРЕДБАЧЕННЯ ЗНАЧЕННЯ»

Kisho Kurokawa. Toward the Evocation of Meaning²

Неважко переконатися, що постмодерністська архітектура буде розвиватися як архітектура малих

і різномірних культур, архітектура деконструкції, архітектура, що наперед ставить себе поза центром. У цьому розумінні вона часто виглядає як архітектура суміші, з тяжінням до гібридизації. Але це принципово відмінне від еkleктики, де просто перемішані історичні архітектурні стилі.

Оскільки нема єдиної ідеальної архітектури і єдиного досконалого ладу, архітектура виражає не єдину систему цінностей. Це конгломерат багатьох різних систем або лад, притаманий багатьом щонайрізноманітнішим елементам.

З погляду онтології сучасна архітектура є культурною платформою, що ініціює нескінченне розмаїття конкретних значень. Зіткнення різних цивілізацій, впровадження різних культур як доповнюючих одна одну, — витворюють нову культуру.

Це відкриття — наслідок нашої чутливості до відмінностей. В архітектурі свідоме маніпулювання різними елементами різноманітних культур забезпечує виокремлення її значення засобами поділу і розмежування, і в цьому принципова відмінність від звичайної еkleктики.

Досі основою проектної методики сучасної архітектури було апріорне припущення ідеального архітектурного образу (ордера), єдиного і універсального. Він відомий як інтернаціональний стиль. Вважалося необхідним визначити цей ордер лише засобами причинності. Проектні процеси аналізу, структурування та архітектурної організації завжди розглядалися крізь призму логічних принципів. Результат проектного процесу виражався як синтез універсального застосування.

У сучасній архітектурі нестримне новаторство і сплески емоційності таких майстрів, як Аалто, Райт, Шарун, Солері та Гофф завжди вважалися винятками³: їх оголошували геніями і таким чином вилучали з основного плину сучасності. Проте сама стратегія протесту поривань і чуттєвості проти правила причини також є продуктом доби модернізму. Сьогодні, коли з приходом постмодерну на устах людей усього світу заклики до захисту чуттєвості, до замилювання Гауді, — все це вже не грає жодної ролі в поразці й без того рокованої естетики модернізму

Ми живемо в епоху трансформації й конверсії модерністських парадигм. Архітектура постмодернізму має починатися з вираження волі (філософії) до зміни нової ери. Ця воля або філософія підказує нам, що і як слід трансформувати, і стає силою,

котра скеровує творчі устремління архітекторів усього світу. Онтологічна дефініція значення архітектури в постмодерністську добу спиратиметься на волевияв безмежно широкого розмаю людей і поглядів.

Філософія волевияву архітектора насамперед укорінена в його власній історії та культурі як особистості. Архітектори-модерністи знайшли інтернаціоналізм — універсальний інструмент, що зумів подолати їхні власні особливості й регіональні характеристики. Навпаки, архітектори-постмодерністи повинні обґрунтувати такий свій волевияв, який випливає з їхньої власної історії та культури. Гостре відчуття відмінностей в історії, часі, культурі полегшить їм передбачення ролі архітектури. Як модерністська архітектура виражала інтереси індустріального суспільства, так постмодерністська архітектура виражатиме інтереси інформаційного суспільства.

Крах модернізму відбувається під впливом трансформації парадигм індустріального суспільства. Найбільш розвинені нації швидко переключують індустріальне виробництво на продукування інформації. В результаті постає додаткова вартість продукту інформаційного характеру, суспільство поступово звільняється від залежностей власне матеріального виробництва чи збирання предметів, і це негайно відбивається в культурі.

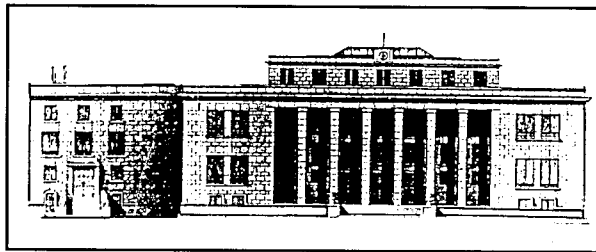
Тоді як індустріальне суспільство проголосило універсальність і однорідність, інформаційне суспільство оголосить своєю метою складність і розмаїтість. Універсальна уніфікована інформація має обмежену цінність. Щоб обґрунтувати свої індивідуальність і неповторність, люди намагаються відрізнити себе від інших. Подібним же чином розвиваються розрізнення речей і суспільства в цілому. І архітектура не виняток. Диференціація в архітектурі буде досягатися через передбачення і визначення наперед, а вони, в свою чергу, надаватимуть архітектурі нової різноманітності. Хибно думати, ніби стан світового архітектурного процесу доби постмодернізму — це хаотичний перехідний період. Поява високодиференційованої архітектури, бурхливе зростання семантичних тен-

¹ К. Курокава не розрізняє постмодернізм і деконструкціонізм, вважаючи їх частковими проявами більш загальних процесів становлення інформаційного суспільства.

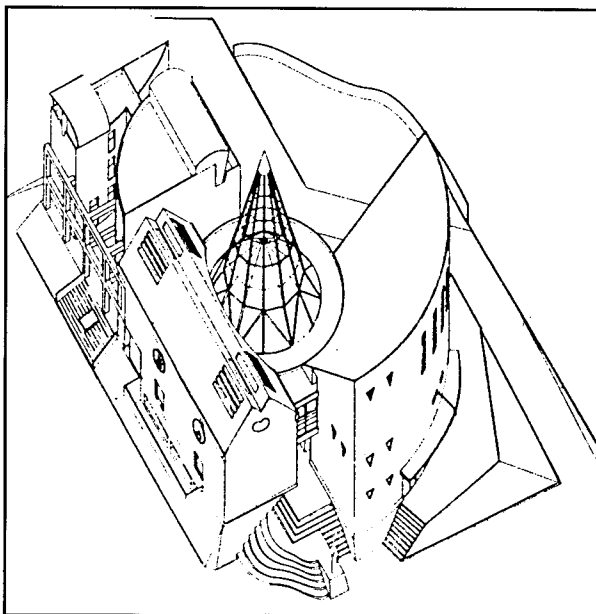
² Див.: Бофіль Р. Пространства для жизни. — М., 1993. — С. 84—89, 94—96, 119, 127—128.

денцій в методології проектування, нарешті, розвиток цілої галузі смислової проблематики й пошуку значень — усе це свідчить про становлення архітектури доби інформаційного суспільства.

Безперечно, ця нова архітектура істотно змінить концепції композиційного і просторового формотворення: від симетрії до асиметрії, від закритого до нескінченно відкритого, від цілого до часткового, від структурування до деконструкції¹, від центральності до браку центру. Це забезпечуватиме волю і унікальність всіх людей, симбіоз різних культур, розвиток духовно багатого плюралістичного суспільства.



К. Курокава. Японо-німецький культурний центр у Західному Берліні. Німеччина. 1988. Фасад.



К. Курокава. Банк Моночі в Фукуока. Японія. 1989. Аксонометрія.

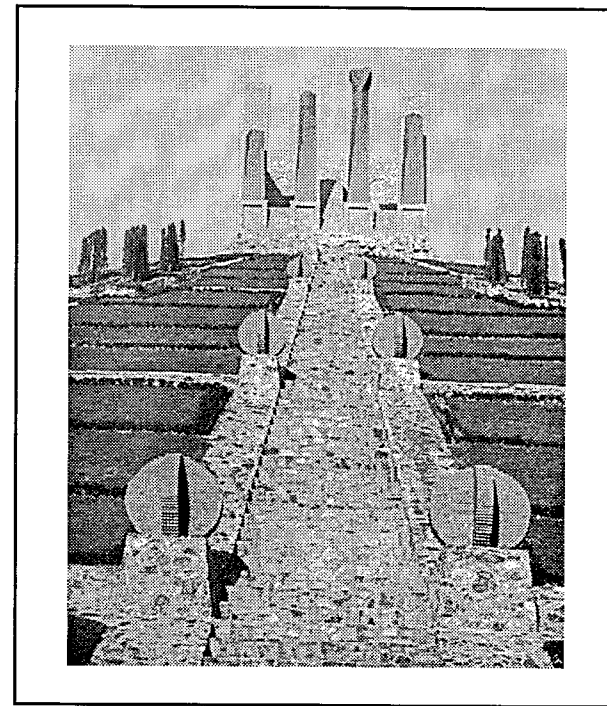
Рікардо Бофілл

3 КНИЖКИ «ПРОСТОРИ ДЛЯ ЖИТТЯ»

Ricardo Bofill. Espaces d'une vie. — Paris: Ed. Odile Jacob, 1989²

■ Граматика граматик?

Крім геометрії, архітектура потребує знов простих збірних форм, властивих будь-якій цивілізації та різним епохам власної історії... Ці непорушні елементи й форми, розпізнавані в перебігу сторіч, проявляються у вигляді архетипів. В архітектурі ними є піраміда та обеліск, прості поєднання похилих чи прямовисних ліній, що символічно надають просторові структури. Потім з'являються розроблені греками складніші композиції, в яких



Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура». Монумент «Марка Іспаніка» на перевалі Пертюс у Піренеях. Франція. 1974—1976.

Мертвотна симетрія, ідея Шляху, обеліск, колона. Апетляція до архетипів «колективного несвідомого» і безособової пам'яті в кінці сторіччя, що раптом отямилось від тривалої аллозії.

спостерігається злука зовнішнього і внутрішнього просторів, — півсфера театру, арка і, нарешті, храм. Як і всі інші архетипи, архітектурні архетипи вирізняються простотою ідеї, що стала вищою від чуттєвого досвіду і залишила орієнтири для пам'яті суспільства. Проста, ідеальна форма втілюється на наших очах найрізноманітнішим чином. Арка і рама можуть бути в різному масштабі, можуть компонуватися за різними геометричними принципами і робитися з різних матеріалів, до яких сьогодні можна зарахувати бетон і камінь, метал і скло, але їх однаково можна розглядати як архетипи. З іншого боку, ми повинні, за Платоновою традицією, зуміти виокремити їх з історії. Поза часом вони парадоксальним чином служать опертям усій пам'яті суспільства...

■ Повернення змісту

Втім, протягом сторіч використання архетипу еволюціонувало. Як і «слова» (пілястри, фронтони, карнизи тощо), котрі змінили свій простий ритмічний зміст на користь уславлення власності, багатства або політичної потуги, архетипи перетворилися на форми, наділені змістом... Зміщення цінностей, наприклад, відбувається у випадку з храмом. Щоб Бог був усім, треба, щоб людина була нічим. Храми й церкви як прослава божественної сили споруджуються, щоб відшкодувати земні лиха. Богом — розкіш святості, людям — сумна банальність повсякдення.

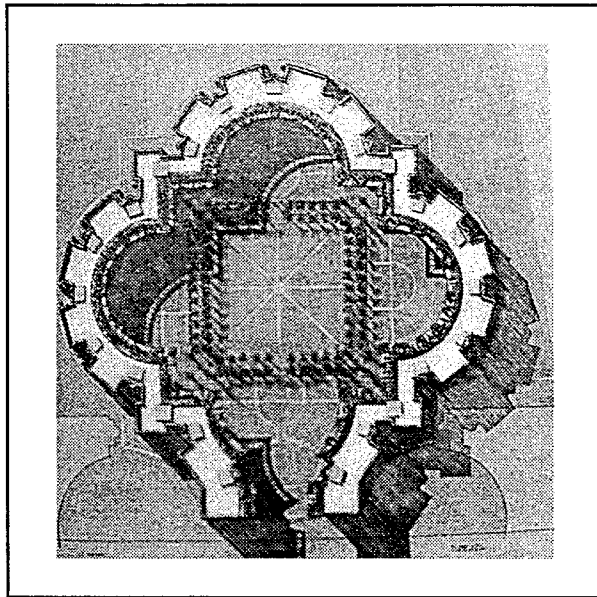
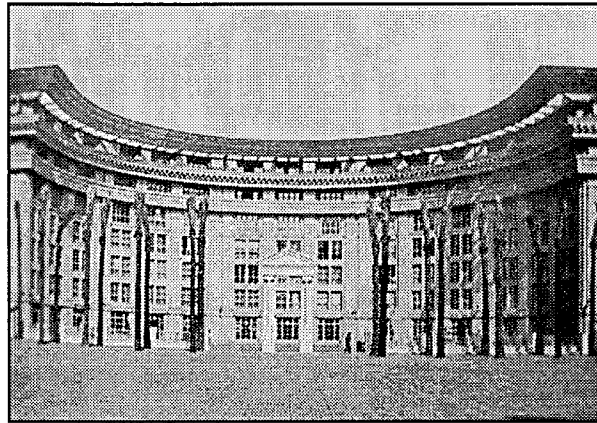
Сторіччя під гаслом «Бог вмер»¹ вивільнило творчу енергію, яку давало давнім архітекторам священне натхнення. Мені хотілося повернути людині те, що вона віддавала своїм богам: впровадити архетип храму в «соціальне» житло, звернути шляхетність і врочистість вірників на пожиток знедолених нашого суспільства.

Але навіть якщо це й не перша і не головна її ознака, моя архітектура однаково має певний бойовничий зміст. Дехто закидає їй спотворення функцій. Будинки з помірною квартплатою більше

¹ Мається на увазі знаменита фраза Ф. Ніцше «Бог вмер» — філософський пролог до кризи культури 20 ст.

² Житлові комплекси «Озерні аркади» і «Віадук» у Сен-Кантен-ан-Івелін (1977—1980). Житловий квартал Антігони в Монпельє (1979—1984), житловий комплекс «Палац Абраккас» в Марн-ля-Валле (1978—1982), житловий комплекс «Барочні сходи» в XIV окрузі Парижа, житловий комплекс в Сержі-Понтуаз (1981—1986), житловий комплекс Порт-Жювеналь у рамках комплексу Антігони в Монпельє (1984—1989).

такий не нагадує. Криза, заздрість і соціальна напруженість: мої так звані соціальні будинки набагато ошатніші за сусідні прибуткові будинки. Житло, що я збудував у Монпельє і в нових містах довкола Парижа,² — «Версаль для народу», як про



Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура». Житловий комплекс «Антігона» в Монпельє. Франція. 1979—1984. Загальний вигляд і план площі «Золотого перетину».

Храмова структура кварталу, де банею служить... небо. В метафізичній природі концепції — присмак деса-кразізації: «Бог вмер».

це мріяв Фур'є. Зовні будівля схожа на палац, проте всередині — через брак коштів — квартири здебільшого цілком звичайні. Людина одержує трикімнатну квартиру незалежно від будь-яких мистецьких зусиль архітектора.

Люзія? Навпаки, реакція на певну форму архітектури, що передбачає задоволення потреб користувача лише шляхом додання матеріальних деталей. Облицьована кахлями ванна, справний ліфт, більш-менш просторий вестибюль становлять соціальні завоювання. Вони анітрохи не звільняють від обов'язку виборювати те, що донедавна було забуто: зовнішній вигляд, непрактичність, фасад, спільність, символіка... Людині потрібні знаки і простір, окрім телевізора й ванної.

Якщо «Палац Абраккас» в Марн-ля-Валле, «Озерні аркади» в Сен-Кантен-ан-Івелін або квартал Антігони в Монпельє і «хочуть сказати» щось, то передусім про епоху 20 сторіччя, героєм якої є людина нашого часу з усіма її мріями й міражами.

■ Від мови до стилю

Повернімося до самої дисципліни, до того архітектурного почерку, що полягає передусім у наданні структури простору, а відтак — у вияві решти значень. Тому переосвоєння мови передбачає одночасно і перегляд граматики, і поширення словника образотворчих засобів.

Знаходження граматики означає нове визначення поняття пропорцій, гармонії, композиції ансамблю наших міст і окремих споруд. Складання словника — це пошук в історії архітектури усього, що було винайдено і використано для організації простору, це перетворення масштабів і функцій, а також перетворення деяких будівельних елементів на елементи композиції. Вивчення історії, яким часто нехтують архітектори 20 сторіччя, не виключає до того ж застосування слів, котрих навчила нас сучасність... Не може бути й мови про запровадження якогось академічного архітектурного словника. Як і будь-яка мова, архітектура збагачується, створює нові форми, змінюється. І щоразу митець осучаснює всі колись створені системи. Але ж ніхто не пише вірші, не оволодівши заздалегідь мовою; митцеві треба досконало знати гру гармонії і кольору; стилі приходять слідом за мовою. Вони такі ж багаті й різноманітні...

■ Знак індивідуальності

Можна відразу зауважити дистанцію, що відділяє мене від течії, що з'явилася в 70-ті роки і одержала назву постмодернізму. Перед лицем краху авангарду митці відстояли своє право на зв'язок з минулим, на використання найрізноманітніших традицій, на впровадження в свої твори всієї попередньої культурної спадщини. Але сама ідея на той час зупинилася. Мало хто з них знайшов якусь логіку, що виправдовувала поєднання всіх цих елементів.

Постмодернізм задовольнився аплікацією, колажем і зовнішнім виглядом...

В Марн-ля-Валле, наприклад, з причин, з'ясованих вище, мені кортіло акцентувати посилення, що є в будові. Більш-менш приховані натяки на історію архітектури тому навмисне розмножені. Я застосував у Марні членування фасаду на французький штаб, тобто так, як вчинив Габріель¹ при забудові площі Згоди. У верхній частині лінія колон творить своєрідний звисаючий фриз. Таке використання колон на певній висоті від землі нагадує архітектора-революціонера Леду², який залишив у Парижі кілька помітних будівель. Інші спостерегачі знайдуть подекуди данину поваги до Гауді³.

Але усі ці посилення і запозичення зливаються в більш загальний процес, підтримуються архетипом театру і арки, утворюючи особливу геометричну композицію.

Звідси можна збагнути, чому всі традиційні закони, на які я посилююсь, не чинять жодних перешкод творчості, а навпаки, є оперттям і трампліном для неї.

Я беру їх з усього обшару історії архітектури, я змішую різні словники і навіть можу простісінько

запровадити в якусь систему певні суперечності, тобто спотворити її.

Я ненавиджу те, що є інституційним, надмір досконалим. Мені до вподоби використовувати рослинність, руїни, псевдосиметрію, що ламає мармурово-холодну претензійність занадто класичної будівлі...

■ Архітектор на щодень. Що таке програма?

...Чисті дебати про стиль, очевидно, даремні. Питання не в тому, щоб знати, чи правомірно бути класицистом, функціоналістом, деконструктивістом або прибічником стилю гай-тек, а в тому, аби знати, наскільки будівництво розглядається за допомогою архітектурних, тобто мистецьких і символічних понять.

Саме цю глибинну єдність нашої дисципліни і треба підкреслити, а зовсім не ті розбіжності, що розділять нас...

■ Останній погляд

...Наскільки мають рацію газети у своїх судженнях про мене? Неокласицист, бо я спираюсь на античну архітектуру. Монументаліст і хворий на манію величності, бо все ґрунтується на зміні масштабу, тобто на сильних, помітних і не завжди скромних прийомах. Нарешті, облесник, бо навіть той, хто нічого не тямить в архітектурі, може, якщо у нього є відчуття простору, перейметься душевним хвилюванням.

Я не продовжував би — і не написав би цю книжку, — якби думав інакше і якби не було кількох людей, що поділяють мій погляд. Зрозуміло, мене можна критикувати, але ніхто не може позбавити мене пригод, які випадають людині, що в різних країнах і в різних проектах прагне витворити власний світ, власну логіку, котра виходить за визначені кордони і смаки...

Я хотів пройти всю історію і всю культурну спадщину мого мистецтва так само, як я подорожував усе життя...

Я плив часом, завжди пам'ятаючи про умови, в яких працюю сьогодні...

Я не зараховую себе ні до якого стилю, а просто використовую спадщину, щоб закріпити власні дії в сторіччі, позбавленому пам'яті...

ПІДСУМКИ, ПРОГНОЗИ, АЛЬТЕРНАТИВИ: ЗА СТОРІНКАМИ АРХІТЕКТУРНИХ ВИДАНЬ КІНЦЯ 1980 – ПОЧАТКУ 1990-х РОКІВ⁴

■ Історична приреченість постмодернізму

Р. Вентурі. Час існування універсального ідеалу — і, відповідно, універсальної архітектури — відійшов у минуле. Сьогодні прапором часу стало зростання розмаїтості. Життєві сили будівництво черпає зовсім не з уніфікованості, а з множинності джерел, з отого, що можна визначити як еkleктизм... Постмодернізм залишився в минулому⁵.

Д. Скотт-Браун. Тепер я не бачу яскравих шкіл: потужних напрямів фактично нема, а дрібних, звичайно, не бракує. Історики раз по раз проголошують нові стилі, приліплюють ярлики тощо. Час як модернізму, так і постмодернізму, минув: на їхнє місце прийшли деконструктивізм, класицизм, еkleктизм та інші⁶.

Г. Клотц. Одна з найактуальніших тем зараз — приреченість постмодернізму... Стилистична ворохобня відійшла у минуле — мистецький плюралізм виключає догматизм: історичні мотиви можуть бути, а можуть і не бути. Я — за комбінацію та синтез стилів, як от відеоарт змішує абстракцію та фігуративність⁷.

■ Воскресіння модернізму?

В. Куртіс, Д. Литч. Модернізм — традиція, що й далі живить творчу практику останніх років, попри гучні заяви постмодерністів про смерть сучасного руху... Широка панорама архітектурного життя Заходу 1970—1980-х років... [відкриває] химерну логіку стилістичних перетворень — від контекстуалізму і регіоналізму до деконструктивізму й гай-теку.

Цей час навряд чи можна зарахувати до епохи шедеврів. «Планка мистецької творчості» продовжує залишатися на достатньо високому рівні завдяки орієнтаціям на арсенал прийомів і форм, що походять від праць піонерів «нової архітектури».

Численні висловлювання сорокарічних американських будівничих, які відкидають ідеологію постмодернізму і черпають натхнення в логіці матеріалу,

¹ Жак Анж Габріель (1698—1782) — французький архітектор, автор Малуа Трианона у Версалі, Військового училища і площі Згоди в Парижі.

² Клод Ніколя Леду. — Див. прим. на с. 92.

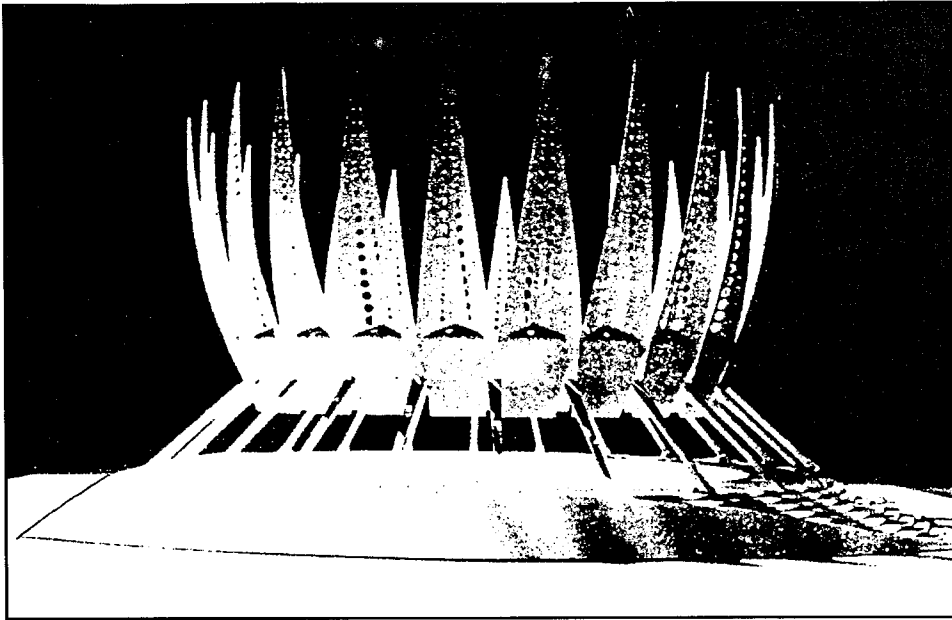
³ Антоніо Гауді-і-Корнет. — Див. прим. на с. 85.

⁴ Тексти наводяться в скороченому перекладі. Див.: Архитектура и градостроительство. — 1990. — № 2. — С. 47, 53—55; 1991. — № 1. — С. 65—67; № 4/5. — С. 31, 33. 1991. — Додаток 2. — Випуск 1/2. — С. 46, 49, 58, 62, 68; 1992. — № 2. — С. 35.

⁵ Interview: Scott-Brown D., Venturi R. // Architecture and Urbanism. — 1990. — № 397. — Р. 6—8.

⁶ Ibid., Р. 8.

⁷ Karlsruhe: Centre des Arts et Technologies // Moniteur Architecture. — 1990. — № 8. — Р. 12—13.



Дедалі більшої популярності набувають проекти Сантьяго Калатрави, що повертають нас до модерністської естетики сміливих інженерно-конструктивних розв'язань:

С. Калатрава. Проект павільйону Швейцарії для Міжнародної виставки в Севільї. Іспанія. 1992. Макет.

технології, конструкціях... свідчать про життєдайність модерністської традиції. Нехтування постмодерністською доктриною, певний скепсис щодо історизму... [визначають] повернення до формально-композиційного арсеналу модернізму¹.

Ч. Гуотмі. Модерністська мова анітрохи не вичерпала своїх можливостей. Питання в тому, аби сумістити фаховий епос модернізму з поважним ставленням до контексту...

Долі постмодерністського історизму в США та країнах Західної Європи, де він прищепився значно гірше, склалися по-різному. Причина в тому, що Європа, на відміну від Америки, має власну історію. Найближчим часом Америка повинна стати поважнішою: чуття сучасності не буде вимагати обов'язкового повернення до класики, історичних прототипів².

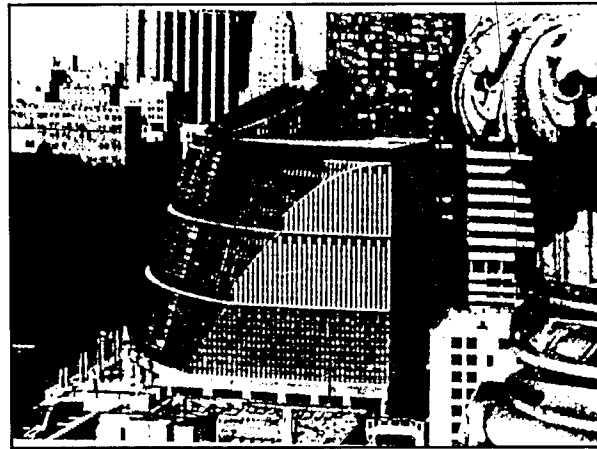
¹ Curtis W., Dietch D. Contemporary Transformations of Modern Architecture. The Young Moderns // Architectural Record. — 1989. — №7. — P. 108—117, 119.

² Architecture. — 1989. — №277. — P. 116—127.

³ Progressive Architecture. — 1990. — №3. — P. 102—112.

⁴ Rosental H. Reawakening Modernism // RIBA Journal. — 1989. — Vol. 96. — №10. — P. 46—48.

⁵ Klotz H. Drawing 20th Century Architecture // Architectural Design. — 1989. — V. 59. — №3—4. — P. 25—35.



Г. Ян. Центр штату Іллінойс в Чикаго. США. 1980-ті рр.

Гельмут Ян, майже двадцять років працюючи у фірмі «Мерфі», створює власну версію модернізму. Стиль Яна вирізняють формальна складність і зіштовхування різних геометричних форм. У будівлях 80-х відчутний вплив конструктивізму:

Г. Ян. Я схильний до асоціативно-алюзивної гри форм, на відміну від лобового копізму постмодерністів³.

Х. Розенталь. Витіснення модерністської традиції в архітектурі Великобританії в останні 20 — 30 років постмодернізмом з його естетикою «весільного пирога» великою мірою пояснюється недостатнім рівнем майстерності і таланту архітекторів, які працюють у цьому річищі. Британська архітектура стала радше ремеслом, ніж мистецтвом, що призвело до експансії фахової сірості. Шедеври «нової архітектури» — носії вічних цінностей, за ними — майбутнє⁴.

Г. Клотц. Пovoєнна перемога модернізму виявилася нетривалою: його очевидна деградація — разом з девальвацією, котра породила його ідеї безупинного прогресу — йшла паралельно з формуванням нової ідеології, основою якої стало ощадливе ставлення до історичного середовища, програмний контекстуалізм, підвищена увага до різноманітних особливостей і традицій.

Постмодернізм опинився напрочуд усеїдним: він прийняв у своє лоно у вигляді одного з референтів самий модернізм, поєднавши мистецтво стилів, мов і технік... «Другий модернізм», що прийшов йому на зміну, констатує вихід будівництва з фази історизму.

Проте постмодернізм не минув безслідно для фаху: прийоми і засади постмодерністської архітектури, щоправда, в інтерпретації формальної мови модернізму, одержали нове життя в деконструктивістських проектах Беніша, Гері, «Гімельблау». Модернізм пройшов через фазу постмодернізму і очистився від «німоти утилітарних форм»⁵.

■ **У запалі полеміки: обвинувачення постмодернізму в еkleктичності, копізмі, фальші й невизначеності**

П. Леві. Постмодерністський класицизм хотів зробити архітектуру галуззю маркетингу, звівши її до «торгівлі фасадами». Він був настільки відверто фальшивим і безглуздим, що його сприйняли лише найлегковажніші проектувальники, критики і підприємці.

Ця архітектура, навіть у періоди розквіту еkleктики, була завжди цілісною. Ми щосили намагаємося повернутись до цього цілісного світу й продовжуємо шукати філософський камінь, що перетворить архітектуру на мистецтво.

Архітектура постмодернізму використала дешеві прийоми... Сьогодні потрібні винахідливі й сміливі

архітектори: Роджерс і Нувель, а не боязкі неокласицисти, які не здатні запропонувати нічого кращого, ніж штучне повернення до безглуздо ідеалізованого одноманітного минулого¹.

М. Грейвз. Я б радше перевернув свій Гумана-бїлдінг у Луїсвіллі на торець, а якщо серйозно, то мріяв би адаптувати середовищні моделі європейського міста-взірця до міського середовища Нью-Йорка, наприклад Мангеттен-Беттері або Нижнього Іст-Сайду... Для мене відворотні як етикеточність постмодернізму, так і настанова «сучасного руху» почати все спочатку².

Е. Габелі. В 1970-ті роки поняття прогресивної творчості шезає з архітектурних дебатів. Архітектура орієнтується на збереження спадщини. Імітація історичних стилів здатна, проте, лише згладити «паузи» в розвитку міст, пом'якшити дисонанси сучасної архітектури з наявним середовищем. Постмодернізм, на жаль, вияскравлює брак особистості у новій архітектурі. Можна сказати, що «пауза» трохі затягнулася³.

■ **1980-ті: навальна зміна стилістичних орієнтирів.**
Від «ПОСТ» до «НЕО»

Дж. Пастье. В архітектурі США протягом цілого десятиріччя панував постмодернізм. Наприкінці 1980-х маятник хитнувся у зворотний бік — на перше місце вийшов «агресивний мутант», деконструктивізм як авангардистська версія архітектури вибору⁴.

¹ Davey U. Without Pastiche // Architectural Review. — 1990. — № 1126. — P. 23—38; № 1125. — P. 35.

² Vu de la Lune // Architecture d'Aujourd'hui. — 1990. — №257. — P. 21—22.

³ Hubeli E. Brüche, Unterbrüche // Werk, Bauen + Wohnen. — 1990. — № 10. — S. 20—21.

⁴ Architecture. — 1989 — Vol. 78. — №12. — P. 45.

⁵ Architects' Journal. — 1990. — Vol. 191. — №1—2. — P. 116—127.

⁶ Ibid., P. 40—44.

⁷ Architectural Design. — 1988. — №3/4. — P. 19.

⁸ Progressive Architecture. — 1989. — №1. — P. 68—89.

⁹ Maldonado T. Is Architecture a Text? // Casabella. — 1989. — №56. — P. 60—61.

¹⁰ Progressive Architecture. — 1990. — №7. — P. 97.

¹¹ Ibid.

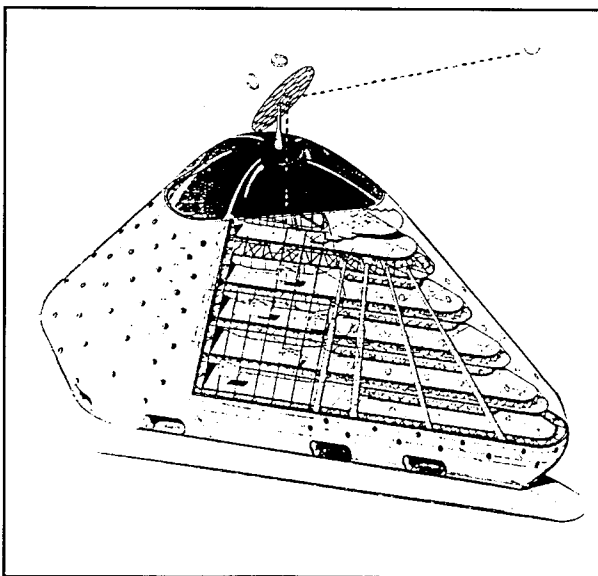
¹² Bogner B. On the Critical Aspects of Regionalism // Architecture and Urbanism. — 1990. — №3. — P.11—18.

М. Поупі. У британській архітектурі 1980-х років... [спостерігається] великий стилістичний розмаї, що тепер характеризується протистоянням двох полюсів: історизму, з одного боку, та блискучого («bright») модернізму — з іншого⁵.

А. Опенгаймер-Дин. Якщо Джонсона можна вважати барометром першої половини десятиріччя з його всепоглинаючим еkleктизмом та історизмом, то Ф.-О. Гері з його безсумнівно модерністським світовідчуттям і культурною формою виражає дух кінця 1980-х років... Лінія 80-х змогла примирити буквальний історизм і мінімалістську абстракцію, регіоналізм і інтернаціональний стиль, органічну архітектуру і гай-тек⁶.

Ч. Дженкс. Уже в проекті «Каннареджіо» для Венеції (1978) архітектора Пітера Ейзенмана [помітні]... ознаки нон-постмодернізму: використання засад постмодернізму в перевернутому або деконструйованому вигляді.

У 1983—1985 роках архітектор робить кілька критичних нападів на класицизм і постмодернізм...



Група «Системи майбутнього».
Проект будівлі «Блоб» у Лондоні.
Великобританія. 1989.

Новий виток розвитку гай-теку 80-х рр. — проект групи «Системи майбутнього» — пошуки форм і образів 20 ст.

Проект соціального житла у Західному Берліні в рамках ІВА на ділянці поряд з Берлінським муром і пропускним пунктом (Чекпойнт Чарлі) — реальна альтернатива постмодерністському історизму з його підкресленою цілісністю, «латанням дірок» у сучасному фрагментарному місті⁷. [Пітер Ейзенман] підхоплює впусканий на дорозі смолоскип модернізму... перетворюючи постмодернізм на матеріал для пародії⁸.

■ **Альтернативи: «деконструкціонізм», «критичний регіоналізм», звернення до «духу місця»**

Т. Мальдонадо. «Ніцшеанська, антивагнеріанська» архітектура деконструкціонізму, попри початкову невизначеність філософії Деріди, має, проте, позитивний бік. Деконструкціонізм — усього лишень академічні студії, «лінгвістичні операції», проте їхня орієнтація на радянський конструктивізм 1920-х років є реальною альтернативою «збоченським витівкам» прив'язаного постмодернізму, що намагається вдихнути життя у «весільний піріг сталінського класицизму»⁹.

Т. Фішер. Альтернатива як постмодернізму, так і деконструкціонізму — звернення до «духу місця», за К.-Н. Шульцем¹⁰.

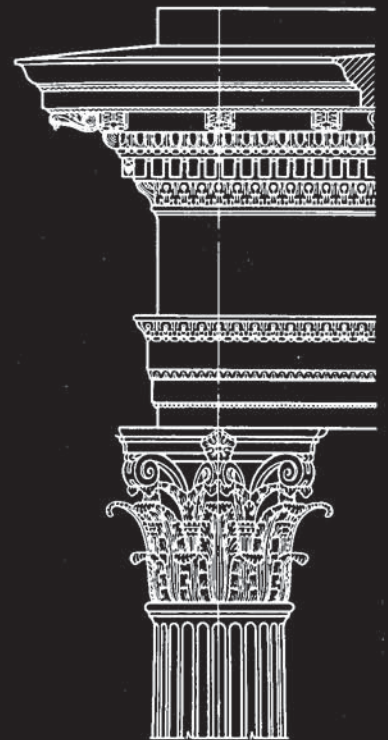
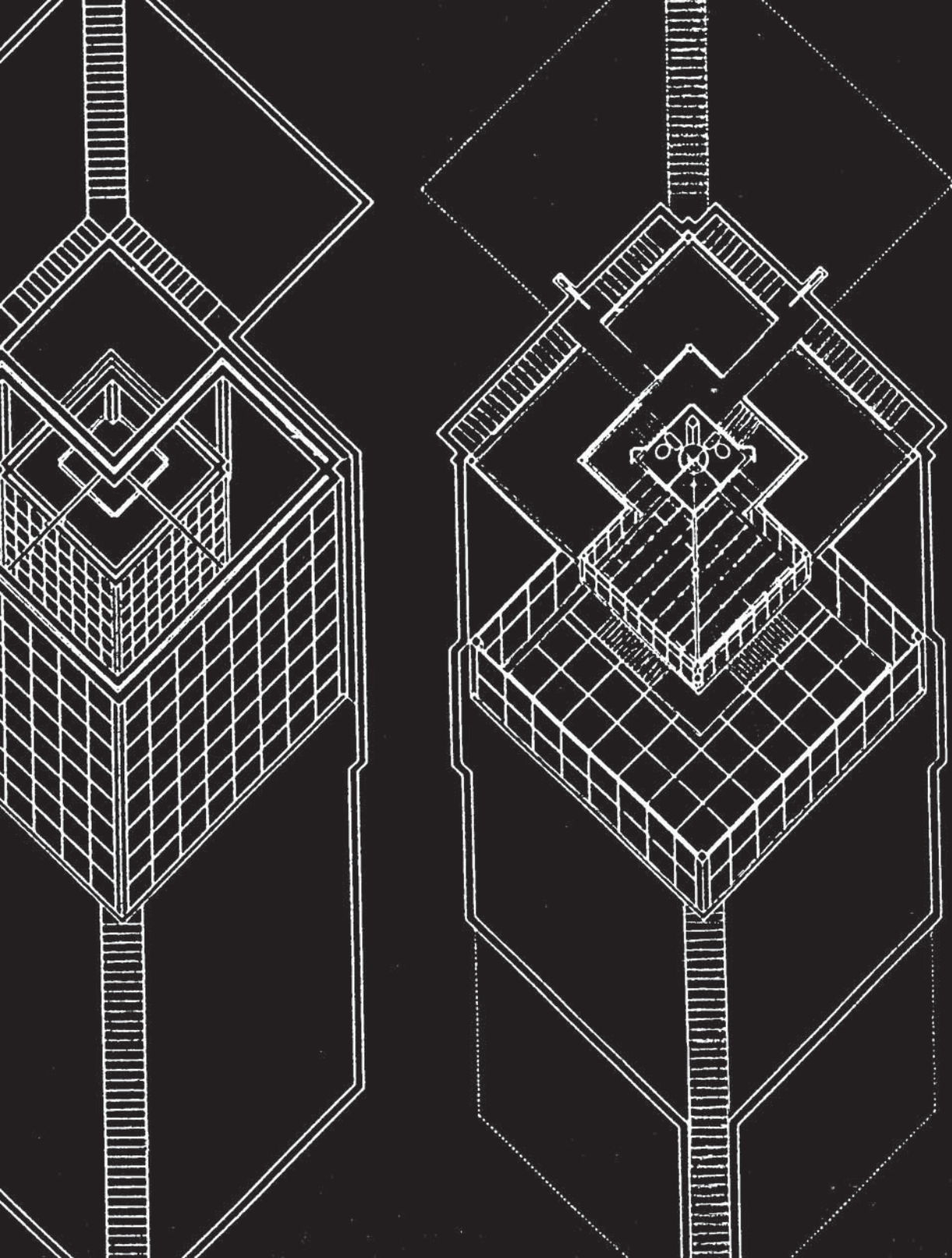
З. Фрейман. Якщо постмодернізм можна розглядати як кодифікацію архітектури для публіки, то нинішні експерименти деконструкціонізму в такому випадку — декодифікація того, що робить архітектуру архітектурою¹¹.

Б. Боньяр. Критичний регіоналізм — альтернатива як модернізму, так і постмодернізму... свідомий акт протистояння загальній універсалізації та уніфікації довкілля.

Постмодернізм — тотальне заперечення модернізму; критичний регіоналізм — суміщення модернізму з місцевою специфікою.

Критичний регіоналізм, на відміну від постмодерністського некритичного повернення в доіндустріальне минуле, тяжіє до критичного відтворення історично вкоріненої архітектури на основі сучасних технологій...

Дилема в тому, як уникнути кічу, з одного боку, і голого утилітаризму, з іншого, або як залишитися сучасним, звернувшись до джерел?¹²



**Вокабулярій
постмодернізму,**
або 100 термінів
з лексиону архітектури
1970—1980-х років

АБЕТКОВИЙ ПОКАЖЧИК ДО СЛОВНИКА ТЕРМІНІВ

А

Абстрактна репрезентація
Адгокізм
Алюзіонізм
Ар-деко
Ар-нуво
Артизація
Архетип
Архітектура «великих просторів»
«Архітектура, що говорить»
«Архітектура, що не усвідомлює себе»
Асамбляж

Б

Барокізм
Беверлі-гілз
Бідермайер
Брандмауерна забудова
Брюссельська школа

В

Вернакуляр
Віденська школа
Вікторіанська доба
Включний підхід

Г

Гай-тек
Гендмейд-гауз
Гепенінг
Група Х

Ґ

Ґонтовий стиль

Д

Деконструкціонізм
«Декорований сарай»
«Диснейленд»
«Дух місця»

Е

Екістика
Еколь де Боз'Ар
Елективний метод
Електротек
Енгава
Ен-простір
Ерзац

І

Інвайронмент

Інсталяція

К

Касба
Кіч і кемп
«Колажне місто»
«Контейнерна архітектура»
Контекстуалізм
Контестація
Контркультура
Конформізм
Концептуальне проектування
Критична реконструкція

Л

«Лас-Вегас»
«Левіттаун»
Літерархітектура
Лондонська школа

М

«Мак-Кім, Мід і Вайт»
Мас-медіа
Метаморфологія
Мінімальна архітектура
«Місто в місті»
Мозаїчна культура
Молл
Муджі
«Музей уяви»
Мультивалентна архітектура

Н

Неоліберті
Неораціоналізм, або раціональна архітектура
Новий дизайн
Нові ліви
Нові праві
«Нью-йоркська п'ятірка», або «Білі»

П

Палімпсест
Партиципація
Пастиш-архітектура
Паттерн
Перформанс
Пізній модернізм і неомодернізм
Подвійне кодування
Поліфонізм
Поп-арт

Постіндустріальна архітектура
Постметаболізм
Постмодерністський класицизм
Постструктуралізм
Постурбанізм
Поше

Р

Радикальний еkleктизм
Ревіталізм
Регіоналізм
Ремінісценція
Рівайвалізм
«Роут-66»

С

Семіотичні концепції в архітектурі
Слік-тек
Стайлінг
Стік-стайл, або «стиль Даунінґа»
Стрімлайн
Стріп-архітектура
Структуралізм
Субурбія
Супермодернізм
«Сучасний рух»
Сюрраціоналізм

Т

«Тенденція»
«Тотальний дизайн»
Точкова сітка
Трансаванґард
Третє покоління

У

«Упаковка»
Урбаніка

Ф

Фолі
Фрістайл-класицизм

Х

«Хаотизм», або концепція «хаос як архітектура»

Ч

Чиказька школа

Ш

Школа Порту



окабулярій» у перекладі з латини означає «короткий словник», наприклад, до хрестоматії або підручника. Однак пропонування «вокабулярій» архітектури постмодернізму має на меті не тільки коротко пояснити значення термінів, що зустрілися в тексті навчального посібника. Основне призначення словника — з'ясувати зміст ключових понять архітектурного лексикону минулих десятиріч як деякого смислового Цілого.

«Мова архітектури постмодернізму» — це не тільки назва книжки відомого критика, це і назва цілої епохи в історії архітектури. Епохи, що перетворила словосполучення «мова архітектури» на звичне кліше, за яким відразу ж перед очима виникають образи словника архітектурних форм і елементів — арок, колон і фронтонів. При цьому виявляється забутий не метафоричне, а пряме значення слова «мова»: мова людського спілкування.

Мова письмова і усна, що сполучає найрізноманітніших представників фаху в

єдиний «цех», клан однодумців. Саме про що мову архітектури постмодернізму і йтиметься нижче.

Так часто буває: під час довгого читання грубих книжок з нескінченним мереживом багатослівних фраз втрачається загальний зміст, центральна ідея. Але варто лише, взявши олівець, виписати кілька ключових понять, до яких найчастіше вдається автор, варто лише у найзагальніших рисах визначити спектр їхніх значень, як тут же раптово ніби сам по собі повернеться втрачений образ початкової Єдності. Бо всі вибрані поняття міцно з'єднуються в кола смислових зчеплень, і раптом у миттєвому яскравому зблиску розуміння відіб'ється головне: єдиний задум усієї книжки на кілька сотень сторінок.

Чи не так відбувається і в архітектурі? Варто лише з усього багатоманіття найчастіше вживаних в архітектурному побуті слів, з усього неосяжного словника архітектурних проектів, часописів і книжок вибрати основні, наймісткіші — і перед

нами постане ніби згорнутий словесний портрет, стисла загальна «понятійна модель» архітектурного світу останніх десятиріч.

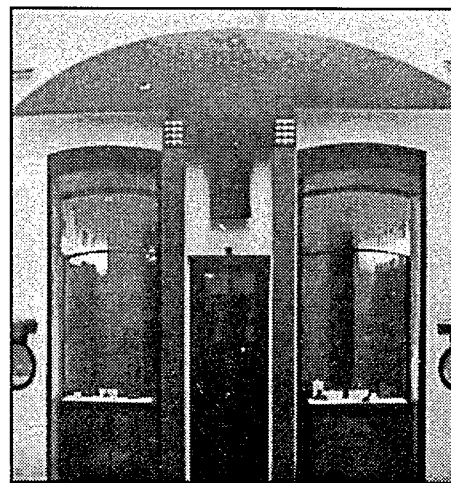
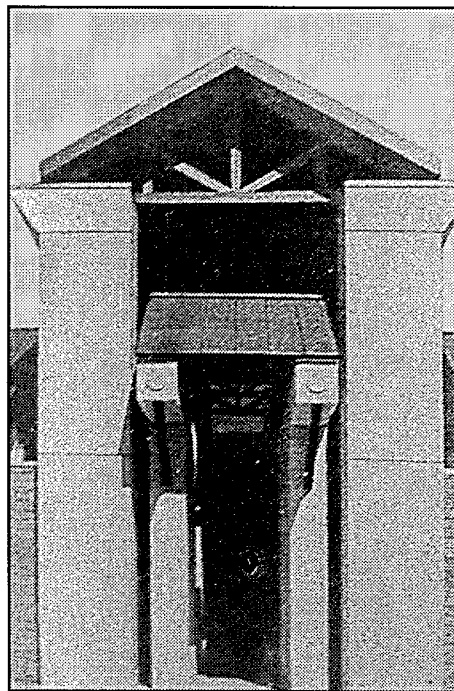
Понятійний апарат архітектури певного часу — не наслідок, а спосіб архітектурного світорозуміння. Тому так важливо оволодіти «словником» архітектури, засвоїти поняття (тобто, буквально: зробити їх «своїми»). Особливого значення при цьому, звичайно, набувають критерії вибору термінів, сама міра усвідомленості їхнього вибору.

Усі терміни, умовно вибрані для «вокабулярію» постмодерну, можна поділити на сім основних розділів:

1. Загальнокультурні, світоглядні та філософські поняття, що задають головний смисловий контекст розуміння мистецьких ідей постмодернізму (як от, контркультура, конформізм, мас-медіа, нові права, постструктуралізм тощо).

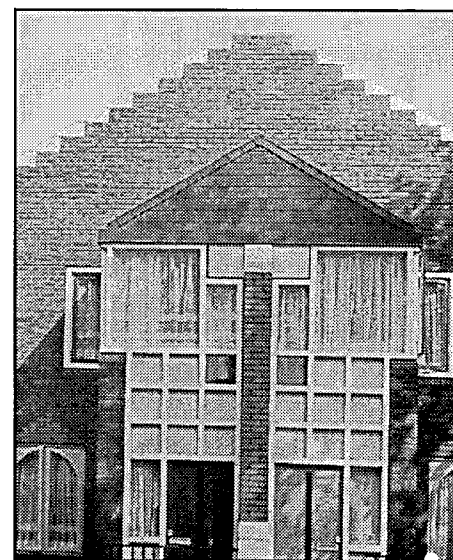
2. Ключові поняття постмодерністської доктрини в архітектурі (включний підхід,

Вхідні двері – один з улюблених сюжетів постмодерністської образності.



Х. Холляйн. Металевий елемент над входом до магазину Шуліна. Відень, Австрія. 1982.

М. Грейвз. Центр вивчення і охорони довілля. Нью-Джерсі, США. 1980–1983. Фрагмент фасаду.



Дж. Діксон. Житловий будинок у забудові дороги Св. Марка. Лондон, Великобританія. 1975–1980. Фрагмент фасаду.

подвійне кодування, радикальний еклектизм тощо).

3. «Межові» поняття з галузі мистецтва та естетики, з якими перегукуються ідеї архітектурного постмодерну (асамбляж, інсталяція, новий дизайн, перформанс, поп-арт тощо).

4. Назви основних архітектурних течій, напрямів, стилів, взаємне протистояння яких дає уявлення про складний «концептуальний ландшафт» архітектури і змальовує панораму професійної практики (деконструкціонізм, неорационалізм, постмодерністський класицизм, гай-тек тощо).

5. Умовно прийняті назви архітектурних шкіл і угруповань (Брюссельська, Віденська, Чиказька школи, «Нью-йоркська п'ятірка» тощо).

6. Терміни, в яких відбито ідеї міста в архітектурі і спектр містобудівних кон-

цепцій (інвайронмент, «колажне місто», контекстуалізм, урбаніка, екістика тощо).

7. Основні топоніми, важливі для розуміння специфіки постмодерністської архітектури (Диснейленд, Лас-Вегас, Левітаун тощо).

Для зручності користування словником терміни розташовуються не тематично, а в алфавітному порядку. Таке розташування, на перший погляд, не дуже сприяє збереженню образу Цілого, якому має прислухатися словник. Бо він, як, власне, і будь-який словник, довідник, енциклопедія, передбачає не послідовне, а переважно вибіркоче читання. А, як відомо, випадковість, дискретність, стрибкоподібність траєкторії такого читання криють небезпеку «розпаду» цілого на частини, розкидані, як друзки розбитого дзеркала.

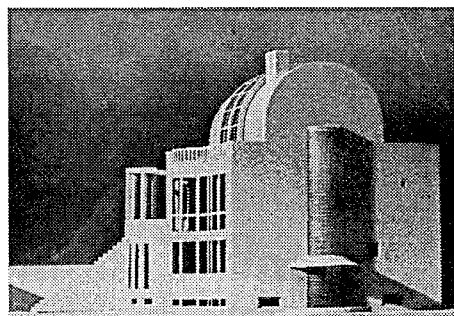
Однак, збираючи докупи цей розсип ска-

лок значення, ми не повинні забувати, що стоїть за «культуралістським бриколажем» термінів і понять; що стоїть за багатонакурсними дзеркальними відсвітами. Либонь, те саме Дзеркало, в якому — відбиття нас самих. Ми не повинні забувати, що система понять будь-якого явища культури — лише ключ до розуміння, до відкриття в свідомості цього дзеркального відсвіту збагнення.

Пропонований «вокабулярій» постмодернізму — теж своєрідний пошук ключа до замка. І якщо ключ не відшукається, ми будемо приречені вічно крадькома спостерігати в замкову щілину за тим величезним і загадковим світом Архітектури, що лежить «потоїбіч» слів, закритий від нас дверима незнання. Спробуймо ж якщо не відчинити настіж, то хоча б прочинити ці двері.

АБСТРАКТНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ

(англ. *Abstract Representation*) — термін, запропонований Ч. Дженксом для позначення інтеграції двох підходів у сучасній архітектурі: 1) «Нова абстракція» (О.-М. Унгерс, Р. Коолхаас, М. Бота, група «Архітектоніка» тощо) — пошук абстрагованої архітектурної мови через звернення до неоплатонічних «ідей», архетипів і «одвічних» архітектурних тем; 2) «нова репрезентація» (Р. Бофілл, Р. Вентурі, М. Грейвз, Ч. Мур, Р. Стерн, З. Тайгерман, Х. Холляйн, група «ТАФТ» тощо) — залучення до архітектурної мови стереотипів, кліше і вульгарних кодів «низової» естетики у спробах налагодити контакт з масовою культурою. Мається на увазі вибір досить загальних, абстрагованих архітектурних тем, які залишалися б зрозумілими представникам різних культурних рівнів, смаків, інтересів. Термін «абстрактна репрезентація», що уперше прозвучав у статті Ч. Дженкса «Одвічна архітектурна суперечка» 1983 року, прижився в західному архітектурознавстві як дещо розпливчастий символ компромісу між конкретним і абстрактним, низьким і високим, між приземленим покликанням архітектури і її трактуванням як «чистого» мистецтва.



Х. Холляйн. Модель будинку Молаг. Відень, Австрія. 1980–1981.

АДГОКІЗМ

(англ. *ad hocism*, лат. *ad hoc* — до місця) — метод проектування «до місця», що походить з ідей контркультури і молодіжного руху 1960-х років. Архітектура «ад-гок» — буквально: спеціальна, прилаштована для даної мети. Похідний термін, введений в середині 1960-х років Ч. Дженксом і Н. Силвером у книжці «Адгокізм» означає, у вузькому значенні, такий спосіб архітектурного проектування, при якому кожна частина будівлі (комплексу, міста) створюється фахівцем ізольовано, за принци-

пом «hic et nunc» — «тут і тепер». У більш загальному значенні, адгокізм — концепція, що вимагає при проектуванні враховувати передусім реальні умови даного місця, конкретні обставини, особливості ситуації. Вона виходить із заперечення архітектурою деяких «вічнихних», надчасових ідеалів і проповідує повернення до конкретики і побуту, орієнтацію на щохвилині й скороминущі цінності сьогодення. Архітектура адгокізму, за Ч. Дженксом, — генетичне коріння постмодернізму, його ідейна праоснова.

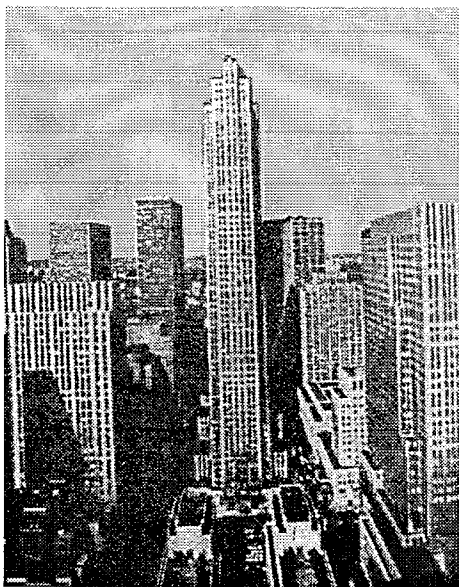
АЛЮЗІОНІЗМ

(англ. *allusion* — згадка, посилання, натяк, лат. *alludo* — жартувати, натякати) — одна з найважливіших особливостей постмодерністської архітектури, що свідомо звертається до спадщини як надихаючого джерела, але при цьому, як правило, віддає перевагу тонким прихованим натякам, складній грі підтекстів, а не відвертим історичним цитатам. Сутність алюзіонізму — введення в композицію так званих історичних алюзій, тобто посилання, покликаного збудити в пам'яті певний шар архітектурного минулого або творчість майстра (наприклад, систему натяків на архітектуру Е. Булле і К.-Н. Леду в творах М. Грейв-

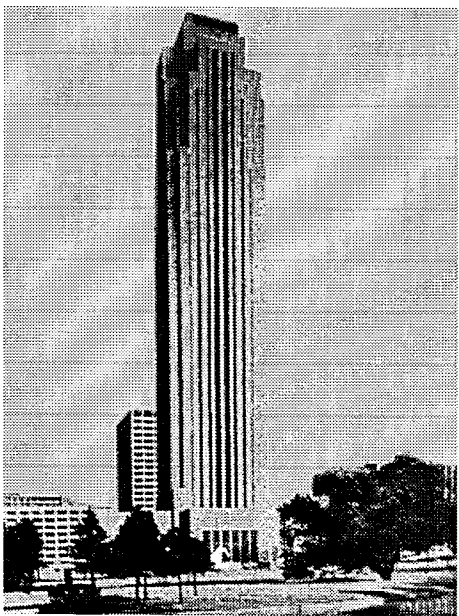
за). Уперше алюзіонізм був виділений як критерій постмодерністської архітектури в 1977 році Р. Стерном. «Алюзіонізм, — писав Р. Стерн — акт культурного та історичного відгуку». Алюзіонізм не треба плутати з «простим еклектизмом». За сада алюзіонізму передбачає лише, що в архітектурній історії є уроки, які треба вивчити. Понятійні межі постмодерністської алюзії розпливчасті. Це і «сценографічне відродження настрою», власного тому або іншому «уроку», це і використання окремих легко пізнаваних фрагментів минулого, які, за Р. Стерном, дозволяється колажувати один з одним. Нескінченна гра в архітектурні натяки, безперервність тканини алюзій, цитат і самоцитат роблять занурену в саморефлексії історичну поетику постмодернізму, попри його популярність й демократичні заклики, надто елітарним, «герметичним» мистецтвом, зрозумілим лише вузькому колу професіоналів, ерудитів, знавців архітектурної історії.

АР-ДЕКО

(англ. *Art Deco*) — стиль репрезентативної монументальної архітектури 1930—1950-х років, що втілює у своїх образах потужність корпорацій



Ар-деко: Ф. Худ та ін. Будівля Рокфеллер-центру в Нью-Йорку. США. 1932–1940.



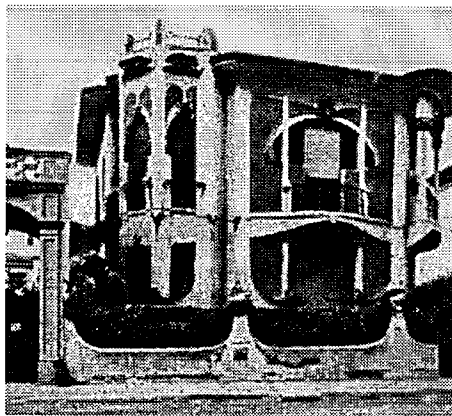
Нео-ар-деко: Ф. Джонсон. Транско-Тауер у Г'юстоні. США. 1980–1983.

старшого покоління (Крайслер, Рокфеллер тощо). Ар-деко, що тяжіє до неокласицистичних і еклектичних спогадів, часто називають стилем «великого бізнесу», стилем «власного стилістичного вибору Америки». Шедеври ар-деко: комплекс Рокфеллер-центру в Нью-Йорку, будівля Крайслер, Концертна зала Радио-Сіті тощо — дедалі частіше почали привертати увагу архітекторів 1970—1980-х років, особливо після публікації широковідомої книжки К. Робінсона і Р.-Х. Блеттер «Стиль хмарочоса. Нью-йоркський ар-деко» (1975). Повернення до мотивів історичного ар-деко в сучасній комерційній архітектурі отримало умовну назву нео-ар-деко, що його один з критиків вдало охристинив стилем «більше, ніж досить». Феномен ар-деко лежить на узбіччі магістральних ліній архітектури 20 сторіччя. У 1930—1950-х роках ар-деко судилося прокласти власний, «третій шлях» в оточенні протидіючих напрямів академізму і модернізму.

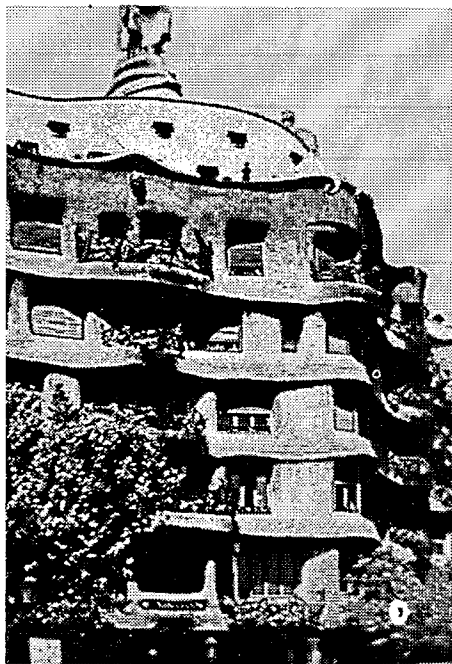
АР-НУВО

(англ. Art Nouveau) — напрям в архітектурі, ужитковому мистецтві, графіці Західної Європи 1890—1910-х років, відомий у вітчизняному мистецтвознавстві під назвою «модерн». В Англії та Франції модерн називався «ар-нуво», в Німеччині — «югендстиль», в Австрії — «стиль сецесіон», в Італії — «стиль ліберті». Теоретичною основою ар-нуво були праці Дж. Раскіна («Сім світочів архітектури», 1849), першою творчою лабораторією — діяльність В. Морріса та передрафаслітів в Англії. Представники ар-нуво — А. ван де Вельде, Ч.-Р. Макінтош, Е. Гімар, В. Орта, А. Гауді та інші. Рух ар-нуво мав на меті сформувати синтетичний, цілісний мистецький стиль, що протистоїть еклектиці. Його вирізняє естетика символізму, підкреслений естетизм у трактуванні утилітарних деталей, декоративний ритм гнучких та плинних ліній, захопленість національно-романтичними мотивами. Стиль ар-нуво, з його смисловим акцентом на естетиці новизни й сучасності (пор., наприклад: фр. moderne — новітній, сучасний; лат. mode — щойно, недавно), відкинув імітації минулого і стилістичну безстильність 19 сторіччя. Тим

самим було відкрито шлях у 20 сторіччя, або, як його іноді називають, «вік новечен-то». Було визначено той імпульс, що спонукав розвиток архітектури і мистецтва



Мікеладжі. Вілла у Флоренції. Італія. 1900.

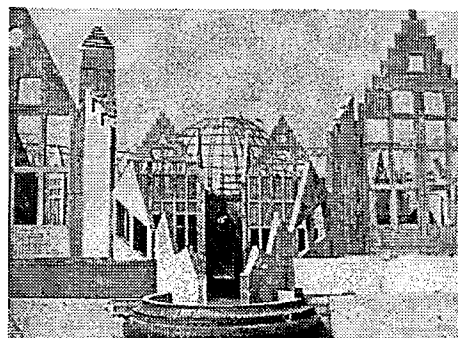


А. Гауді. Будинок Міла в Барселоні. Іспанія. 1905–1910.

сторіччя; модерн — модернізм — постмодернізм — неомодернізм тощо. Певне повернення до засад і формальних елементів ар-нуво почалося в західній архітектурі 1970—1980-х років. Так, наприклад, у момент найвишого піднесення руху постмодернізму в архітектурі 1978 року Ч. Дженкс писав: «Гадаю, ми перебуваємо в точці, не дуже відмінній від тієї, з якої визріло ар-нуво».

АРТИЗАЦІЯ

(фр. art, лат. ars — мистецтво) — концепція театралізації, охудожнення дійсності. Артизація архітектури — це вкоринене в романтизмі ставлення до пли-

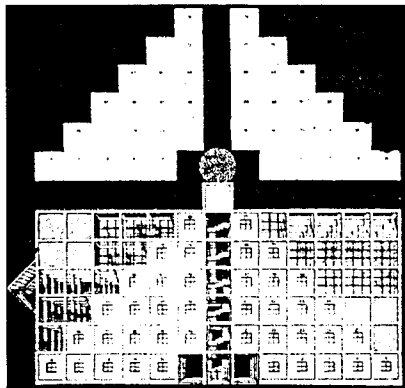


М. Нуньєс-Яновські (і співробітники). Комплекс психопедагогічного інституту в Вамі. Бельгія. 1984.

ну реального життя як до твору архітектури, де межа між вигадкою і життям, «буттям» і «побутом» стерта. Реальність вільно й легко приходить у штучний світ, а саме мистецтво архітектури стає вищою реальністю в душі екзистенційних концепцій художньої творчості. Приміром, у «картонних» арках і бутафорських декораціях архітектора М. Нуньєс-Яновські (за освітою — театральний режисера і сценографа) фантазійний світ архітектури «сплавлений» з життям в єдине ціле, сповнене переходів і взаємопрониклих полисків «вигаданого» і «реального». Вільна поза артизації — хистка основа подвійності світорозуміння архітектора, змушеного вічно балансувати на грані прагматизму та естетства.

АРХЕТИП

(гр. *arche* — розпочало, *typos* — образ) — прообраз, первісний образ, ідея. Численні декларації про пошуки архетипів в архітектурі та образотворчому мистецтві спи-

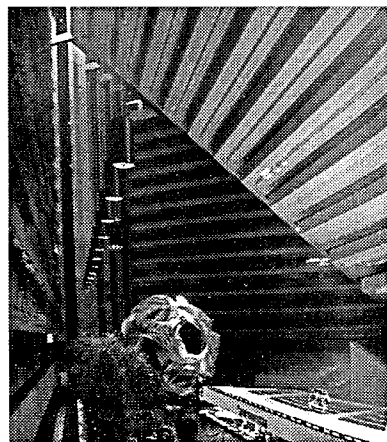


Ф. Пуріні. Проект студентського будинку в Реджіо. Калабрія, Італія. 1976.

раються на давню філософську традицію, за якою архетип лежить в основі загальнолюдської символіки. У філософії Платона архетип виступає як «ейдос», пізнаваний розумом зразок, у Блаженного Августина це — одвічний образ, що перебуває біля витоків людського пізнання. В «аналітичній психології» К.-Г. Юнга поняття «архетип» співвідноситься з несвідомою діяльністю людей. Це — певні вроджені психічні структури в глибинах «колективного несвідомого». За Юнгом, архетип — це первісні форми пізнання міфу, колективний «осад» історичного минулого, що зберігається в людській пам'яті. Апеляція до архетипів у сучасній західній архітектурі означає пошук і використання первинних структур та елементарних форм пракультурою символікою (куб, сфера, піраміда, хрест тощо) і всілякими «морфологічними трансформаціями». Під знаком звертання до архетипів склалися творчі програми й концепції «раціональної архітектури» на чолі з А. Россі, а також О.-М. Унгерсом, Р. Бофільом та іншими.

АРХІТЕКТУРА «ВЕЛИКИХ ПРОСТОРІВ» —

умовна назва типу громадської споруди, що включає в свою структуру перекриті скля-



Дж. Портмен. Готель «Гайет-Рідженсі» у Сан-Франциско. Каліфорнія, США. 1972–1974.

ною покрівлею простори, переважно двох типів:

- 1) «вулиця» під скляною покрівлею, або пасаж;
- 2) «площа» під скляним покриттям, або атриум.

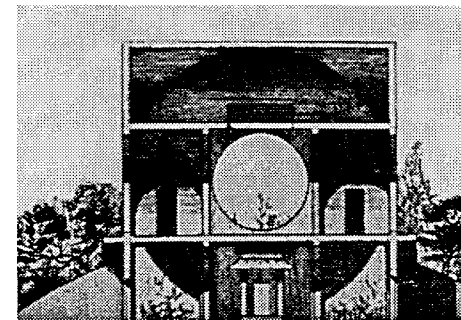
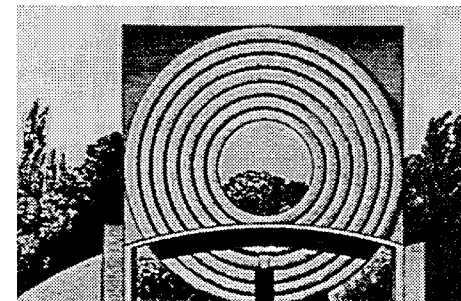
Архітектура «великих просторів» — один з найпопулярніших типів споруд кінця 20 сторіччя, що продовжили «дзеркально-скляну» тему в архітектурі і відродили «оранжерейний принцип», започаткований ще «Кришталеvim палацом» Дж. Пекстона. Архітектура «великих просторів» поширилася, починаючи з 1960-х років, у складних, поліфункційних спорудах (Multi-Use Architecture) так званого пізнього модернізму. Найвідоміші майстри — Ф. Джонсон, Й.-М. Пей, Дж. Портмен, К. Рош, Е. Ейо та інші.

«АРХІТЕКТУРА, ЩО ГОВОРИТЬ»

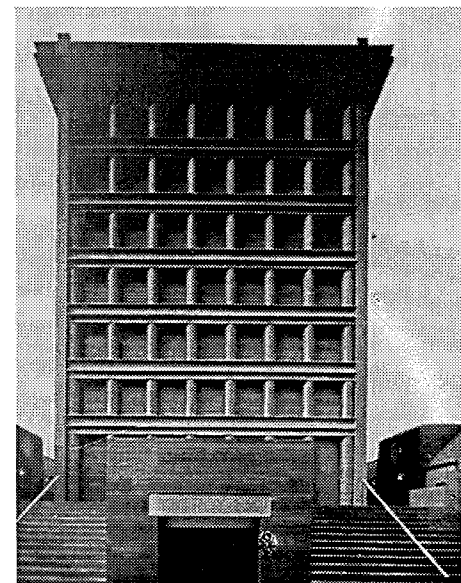
(фр. *architecture parlante*) — термін, який запровадив французький архітектор кінця 18 сторіччя К.-Н. Леду. «Чи є архітектура мовою?», «Чи може архітектура говорити?». У відповідь на ці питання К.-Н. Леду створив оригінальну мову абстрактних, вкрай геометризаних «чистих» форм-символів. Сфери, піраміди й куби К.-Н. Леду «говорили» про таємницю буття, апелюючи до позачасових сутностей і понадіндивідуальних вічних цінностей. Після К.-Н. Леду до терміна «архітектура, що говорить» так чи інакше вдавалося чимало прихильників посилення образності архітектури і автори концепцій архітектури як мови. У постмодерністську добу серед них — Ч. Мур, Ч. Дженкс, Р. Вентурі та інші: «Архітектура як засіб комунікації» — одна з основоположних ідей західної архітектури 1970—1980-х років, що перетворила словосполучення «мова архітектури» з яскравої метафори на затерте кліше («Мова архітектури постмодернізму» Ч. Дженкса, «Сучасна мова архітектури» Б. Дзеві тощо). Через два сторіччя з часу появи поняття «архітектура, що говорить» опинилося в центрі постмодерністської аргументації, шоправда, з іншим, трохи приземленим пафосом. Нинішня «архітектура, що говорить» має «говорити різні речі різним людям». Мова

її форм, її будова й семантика мінливі і непостійні. Архітектура легко змінює коди і бавиться в значення, звертаючи слова не до вічності, а до конкретної цюхвилинності. Звідси виникають ідеї, наприклад, Ч. Мура про «архітектуру, що говорить», яка починає інтимний діалог з мешканцем і розбурає його фантазію. «Будівлі можуть і повинні говорити, — вважає Ч. Мур. — Будівлі потребують свободи мови, вони повинні уміти сказати розумні, милі і навіть дурні речі...» Це вже не розмова про потаємні значення буття і не абстрактне філософування архітектурних форм, а, радше, щира розмова про життєві дрібниці, тиха приватна бесіда (табл.14).

Тому сьогодні питання не в тому, чи «говорить архітектура». Питання в тому, що і як промовляє «архітектура, що говорить». Кому адресоване «архітектурне говоріння»? Чи зрозуміла ця мова неархітектору? Від ставлення до цих проблем багато в чому залежать наступні архітектурні ходи і дії.



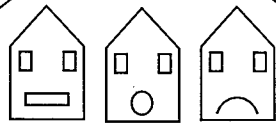
К.-Н. Леду. Проект будинку стельмаха. План і перетин.



А. Россі, М. Аджмі. Готель-палаццо. Фукуока, Японія. 1987–1989.

Табл. 14.

ПОСТМОДЕРНІЗМ:
«АРХІТЕКТУРА, ЩО ГОВОРИТЬ»
Чарлз Мур. «П'ять проектних принципів». 1979*



**П'ЯТЬ ПРОЕКТНИХ
ПРИНЦИПІВ,
ЩО ВИЗНАЧАЮТЬ
ПРАЦЮ
АРХІТЕКТОРА**

- Будівлі можуть і мусять говорити
- Будівлі потребують свободи слова, вони повинні уміти говорити розумні, милі і навіть дурні речі...
- Будівлі мають бути пристосовані для життя тіла і думок людини
- Будівлі повинні засновуватися не тільки на картезіанських абстракціях, а й задовольняти наші почуття
- Будівлям слід підтримувати зв'язки з минулим і розбуджувати спогади

*Lampugnani U.-M. Theorie und Architektur in die USA // Der Architekt. — 1980. — № 5. — S. 252—257.

**«АРХІТЕКТУРА, ЩО НЕ
УСВІДОМЛЮЄ СЕБЕ» —**

архітектура, що створюється не фахівцем, а тим, хто нею користується. Її форми різноманітні: від давніх жител і примітивних сіл до сучасних самобудів і комерційної рекламної «стріп-архітектури». «Архітектура без архітекторів. Короткий вступ в архітектуру без родоvodu» — під такою назвою 1964 року в Нью-Йорку опубліковано книжку Бернарда Рудофьски. Відтак у Нью-Йорку, а згодом і в західноєвропейських країнах було проведено кілька одноіменних виставок, що збудили на зламі 1970-х років особливий інтерес до непрофесійної анонімної архітектури.



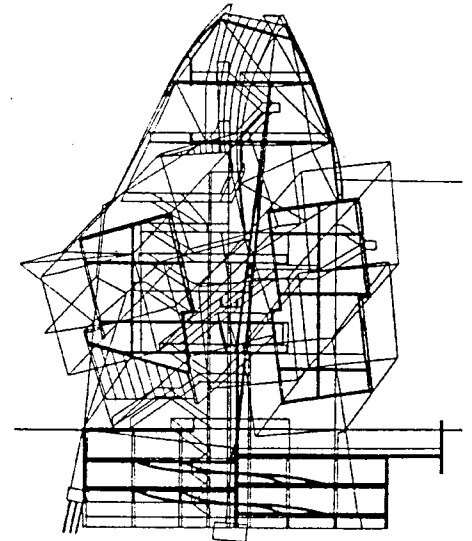
Б.-Л. Галлі. Власний будинок. Фенікс, Арізона, США. 1927—1945.

АСАМБЛЯЖ

(фр. *assemblage*) — популярна композиційна техніка в різних напрямках візуального мистецтва 1970—1990-х років, вільна композиція з різнофактурних елементів (предметних, пластичних, живописних тощо). Асамбляж схожий на так звані акумуляції — «накопичення» різного матеріалу в довільних комбінаціях. Якщо форми утворюються за рахунок їхнього здавлювання, впресовування одна в одну, то перед глядачем постають «компреси».

Типовий «асамбляж» у сфері архітектури — деконструктивістські композиції Д. Лібескінда, «Кооп Гімельблау», З. Хадід і численних їхніх імітаторів. Термін «асамбляж» виник як антитеза поняттю «ансамбль»

(фр. *ensemble*) як гармонійної єдності цілого і передбачає розуміння складнішого «середовищного» типу цілісності фрагментів. З ним споріднені поняття полістилізм, симбіоз, мозаїчність, поліфонія, бриколаж, палімпсест.

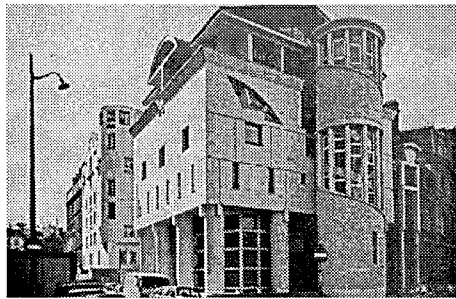


«Кооп Гімельблау». Проект горища житлового будинку. Відень, Австрія. 1988. Поперечний розріз.

БАРОКІЗМ

(фр. *baroquism*) — термін, яким у 1989 році архітектурний критик Ж.-П. ле Дантес запропонував називати творчість найекспресивніших, «барокових» майстрів сучасної архітектури в західноєвропейських країнах. Такі характерні риси, як мальовничість, нескінченний рух ліній, маси і просторів, перевантаженість форм, сила скульптур тощо, на думку критика, роблять їхню архітектуру співзвучною історичному стилю бароко. Як і в історії, сучасна «барокова» лінія в архітектурі протистоїть холодній заспокоєності і гармонійній зваженості класицизму (у всіх його пост- і неоваріаціях). Однак, на відміну від історичного бароко, сучасний барокізм значно стриманіший,

простіший і скупіший у використанні декору та оздоб; вільніший і розкрячаченіший у композиційних прийомах. До найяскравіших майстрів сучасного «барокізму» Ж.-П. ле Дантес зараховує «кумирів» архітектури 1980-х: Т. Андо, К. де Портзампарка, Г. Пайхля, А. Сизу.



К. де Портзампарк. Консерваторія у Парижі. Франція. 1981–1984.

БЕВЕРЛІ-ГІЛЗ —

передмістя Лос-Анджелеса. Це не так топонім, як одна з поширених метафор американської архітектури. У Беверлі-гілзі мешкають заможні американці; Беверлі-гілз — це передусім символ респектабельного житла в США. Перед Другою світовою війною цей район забудовувався в «інтернаціональному стилі». У 1960—1970-х роках в ньому переважав американський стиль «ранчо», характерний для Техасу. Забудова також рясніла «колоніальними резиденціями», будинками в «стилі Даунінга», витворами масової дизайнерської архітектури, якій притаманні колажні накладання деталей та елементів за стандартними взірцями. Розкіш і стандарт. Відгомін традицій і груба стилізація. Такий Беверлі-гілз, це принадно-спокусливе і водночас сумовите архітектурне оформлення міфу про американський спосіб життя.

БІДЕРМАЙЄР

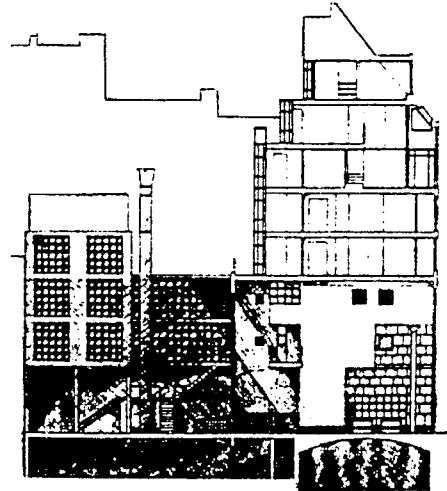
(нім. *Biedermaier, Biedermeier*) — стиль у мистецтві Австрії та Німеччини в період від Віденського конгресу 1815 року до революції 1848 року, що втілює цінності і смаки середнього класу. Назва стилю по-

ходить від вигаданого прізвища простосердого німецького обивателя, що стояло в заголовку віршів поета Л. Айхрода «*Biedermaiers Liedertust*» (1850). Стиль доби бідермайєру став символом бюргерського середовища обивателів-філістерів, яких обходив лише власний добробут. Його уявленням про респектабельну влаштованість побуту відповідало вирішення форм ампіру в дусі інтимності й домашнього затишку. Часті посилання на естетику бідермайєру в постмодерністів свідчать про певну близькість і взаємний перегук двох епох, розділених півторасторічним інтервалом. Певна річ, йдеться не про формальний набір стилістичних ознак і образів бідермайєру, а про загальні настанови в сфері мистецтва, що спирається на «занижений» смак обивателя, який віддає перевагу водевілю, а не класичній драмі, добротним меблям у гарно умебльованій квартирі, а не високому і «чистому» мистецтву архітектури.

БРАНДМАУЕРНА ЗАБУДОВА

(від нім. *Brandmauer: Brand — пожежа, Mauer — стіна*) — історична міська забудова з використанням «брандмауєрів», тобто глухих капітальних торцевих стін (протипожежного призначення), що відділяють одну будівлю від іншої в щільному ряду вуличної забудови. Термін «брандмауерна забудова» в історичних ремінісценціях архітектури останніх років відсилає нас до образу ущільненої, скученої різностилевої забудови 19 — початку 20 сторіччя, — наче ідеалізованого прообразу постмодерністського «міста-колажу». Засади брандмауєрної забудови примушують (з прагматичних міркувань щільнішого використання ділянки міської території) нову споруду підкорятися логіці сусідніх будов, прилаштовуватися до конфігурації і контурів останніх. Вони можуть служити своєрідним історичним прецедентом етики міського сусідства 1970—1980-х років та контекстуалізму. У концепції «міського оновлення», виробленої в рамках Міжнародної будівельної виставки ІВА в Західному Берліні, вимога органічного вбудовування сучасних споруд в тканину брандмауєрної забудови стає обов'язковою (див., наприклад, «Наріжний

будинок» арх. Бельца, 1985 рік). З цього погляду закономірно, що житловий блок у Західному Берліні арх. Й.-П. Кляйхуса названо «Брандмауєр», а в типології будинків (наріжний будинок, будинок-стіна, будинок-пломба тощо) з'явився особливий тип сучасної міської споруди — «будинок з брандмауєром» (Г. Колгофф, А. Оваска та ін.). Таким чином, термін «брандмауєр» став алегорією стратегії органічного вживання в історичну структуру міста.

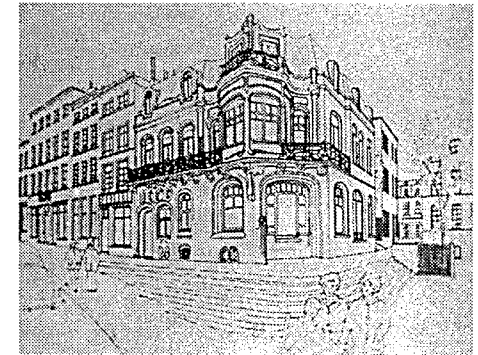


Г. Колгофф, А. Оваска. Будинок з брандмауєром. Берлін, Німеччина. 1984. Перетин.

БРЮССЕЛЬСЬКА ШКОЛА —

відома бельгійська група архітекторів та містобудівничих, що виникла на ґрунті кількох брюссельських організацій: Ля Камбр (Національна вища школа архітектури та візуальних мистецтв, заснована 1928 року), АРАУ (Ательє містобудівних досліджень та дій, засноване 1968 року), ААМ (Архів сучасної архітектури, заснований 1970 року) й Архітектурної школи реконструкції міста (заснована 1979 року). Визнані лідери Брюссельської школи — М. Кюло, Р.-Л. Дельвуа і Л. Кріє. Архітектори Брюссельської школи славилися своїми «контрпроектами», покликаними врятувати європейські міста від хірургічно-

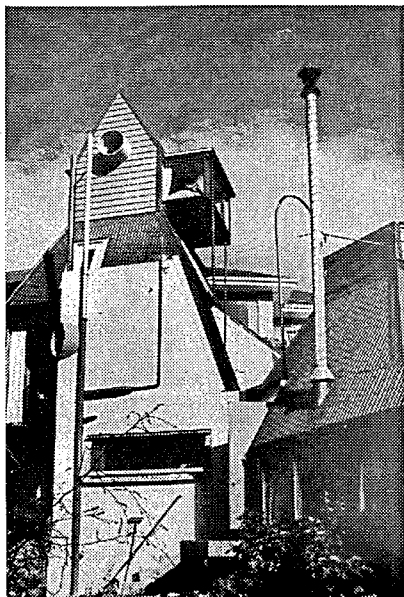
го втручання «сучасної архітектури». Коло ідей, що визначають обличчя Брюссельської школи, — містобудівний історизм, демократизація проектного процесу, «антиіндустріальний опір», або, інакше, ретроутопічні, ностальгійні заклики повернутися до старих добрих часів доіндустріальної культури, коли процвітали ремісничі, цехові засади роботи архітектора.



Д. Дельбрук, К.-Н. Леду. Проектна пропозиція відновлення готелю «Обек», спорудженого за проектом В. Орта. 1970-ті рр.

ВЕРНАКУЛЯР

(англ. *Vernacular — тубільний, місцевий*) — термін, що перейшов в архітектуру з лінгвістики, де він означає місцевий діалект, народні або жаргонні вирази. Введений в архітектурний лексикон Ч. Дженком (в останньому розділі його книжки «Мова архітектури постмодернізму», що вийшла 1977 року), термін «вернакуляр» став одним з ключових у постмодерністській естетиці. «Вернакулярний» означає: місцевий стиль певного району. Це — синонім регіональної, місцевої, переважно анонімною будівельної діяльності непрофесіоналів, у яких є чого повчитися архітектору-постмодерністу. Поняття «вернакуляр» — вужче, ніж «регіоналізм», «ізоляціонізм», бо має на увазі насамперед лише широке використання місцевих будівельних матеріалів і «підручних» форм, аж до романтизації мальовничого самбудівського «хаосу» дошок, фанери, азбесту, гонти, металевих тросів і канатів.

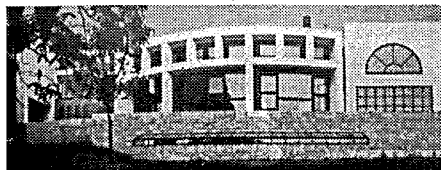


Р. Волкер. Будинок Нації. Веллінгтон, Нова Зеландія. 1970.

Елементи вернакуляру подибуємо в таких різних архітекторів, як А. Гауді, Б. Гофф і П. Солері. Класичні приклади постмодерністського вернакуляру — будинок-човен арх. К. Робертса в Каліфорнії, споруди Р. Волкера в Новій Зеландії тощо — багато в чому близькі за духом авангардистській естетиці напряму «арте-повера» («бідне мистецтво») італійських художників, що використовують у композиціях дошки, ящики, подерте полотно. В основі обох — несвідомий бунт проти нудьги технізації, холоду «зробленості», сухої логіки чистих форм та абстракцій.

ВІДЕНСЬКА ШКОЛА —

плеяда провідних австрійських архітекторів і теоретиків 1960—1980-х років. Серед них — зірка світової величини Х. Холляйн, а також широко відомі архітектори Й. Шпальт, Г. Пайхль, В. Гольцбауер, Й. Гштой та інші, які своєю творчістю перетворили столицю Австрії на один з найпривабливіших центрів архітектурно-мистецького життя Європи. Не випадково це місто називають «планетою Відень» і



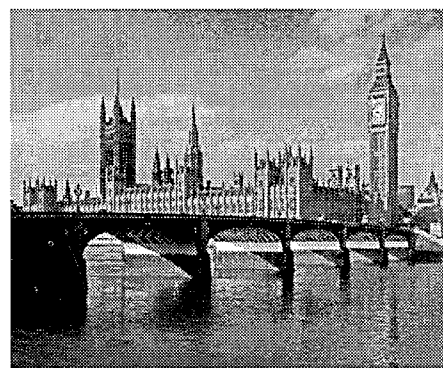
В. Гольцбауер. Вілла у Відні. Австрія. 1980-ті рр. Головний та бічний фасади.

«Меккою постмодерну». Витоки віденської школи пов'язані з легендарними іменами К. Зітте, О. Вагнера і майстрів віденського сецесіону. Серед прародичів Віденської школи — живописець Г. Клімт, архітектори Й. Ольбрих та Й. Гофман. Віденські майстерні та Австрійський Веркбунд, сучасні віденські представники авангарду продовжують високі традиції, що надихаються «духом місяця» славетного міста. Прикметні риси Віденської школи — витонченість архітектурних розв'язань, рафінованість і бездоганність професійного смаку, підкреслений декоративізм і естетична елегантність.

ВІКТОРІАНСЬКА ДОБА —

умовна назва мистецтва періоду еkleктики та історизму другої половини 19 сторіччя у Великобританії за королеви Вікторії (1837—1901). Багато в чому аналогічними поняттям «вікторіанська доба» в західному мистецтвознавстві є стиль «Другої імперії» у Франції, «доба Рінгштрассе» в Австрії, «грюндерцайт» у Німеччині (часи грюндерства — період швидкого промислового розвитку Німеччини після 1871 року) тощо. За цими визначеннями стоять відмітні особливості образотворчого мистецтва і архітектури другої половини 19 сторіччя: академічний еkleктизм, метод роботи «в стилях», естетика накладних фасадів, програмне звернення до світової історико-архітектурної спадщини. Найвідоміші приклади тогочасної архітектури:

«вікторіанська готика» будівлі Парламенту в Лондоні (арх. Ч. Беррі) й забудова-декорація Рінгштрассе у Відні, яку А. Лоос не без іронії порівнює з «потьомкінським селом»: «Кожне місто має таких архітекторів, на яких воно заслуговує... Коли я йду Рінгом, у мене таке враження, буцім якийсь сучасний Потьомкін хотів накинути усім думку, що Відень — це місто найшляхетніших людей». Орнаменталізм, відвертий декоративізм і наївний фальш історизму неостилів другої половини 19 сторіччя будуть піддані нищівній критиці в архітектурі початку 20 сторіччя, однак знайдуть гідних наступників в особі прихильників постмодерністського «радикального еkleктизму», вкотре підтверджуючи дивну логіку спіралеподібного розвитку, який щоразу повертає архітектурну думку «на крути своя».



Ч. Беррі. Будівля Парламенту в Лондоні. Великобританія. 1840–1850-ті рр.

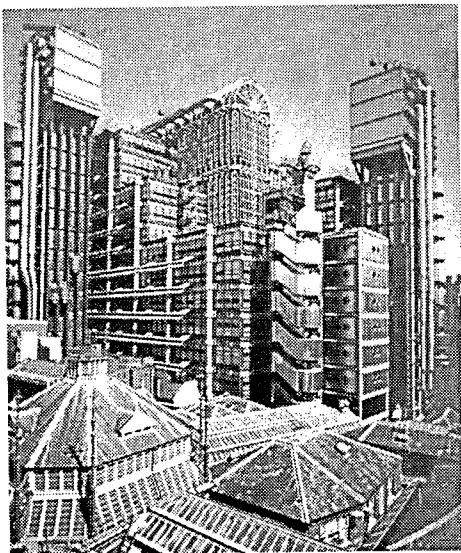
ВКЛЮЧНИЙ ПІДХІД

(англ. inclusive, від include — *містити в собі, включати*) — один з найважливіших постулатів архітектури 1970—1980-х років, теоретично обґрунтований Р. Вентурі та його послідовниками. Включний (або інклюзивний) підхід в архітектурі постмодернізму декларативно протиставлений його адептами виключного (або ексклюзивного) підходу в архітектурі «сучасного руху». Значення цього протиставлення умовно зводилося до наступного:

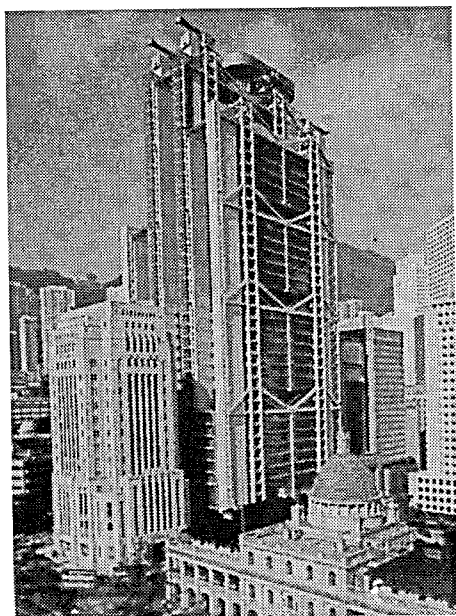
Виключна архітектура	Включна архітектура
«Сучасний рух»	Постмодернізм
Фахова самодостатність	Включеність соціального контексту
«Чистота стилю» і естетичний монізм	Багатостилевість і плюралізм
Експансія в оточення	Включеність у середовище
«Діалектика їжака»	«Лисяча діалектика»

Таким чином, значення терміна «включний підхід» в архітектурі варіювалося вельми широко: від урахування вимог майбутнього споживача до органічного включення нової архітектури в містобудівний контекст. Включна архітектура постмодернізму — скромна і позбавлена професійного «я», гнучка і рухома у смакових орієнтаціях, відає перевагу не диктагові, а покорі. Ця архітектура принципово «включена» в мережі зв'язків суспільного ладу. Якщо «виключний» модернізм був формою бунту проти обивателя і міщанина, формою екстравагантного протесту проти зумовленості і напередвизначеності творчості існуючим світовим ладом, то «включна» архітектура спробувала укласти з суспільством тимчасове перемир'я. Проте часто — лише на словах. Насправді конформізм виявлявся лише новою архітектурною «модого». Архітектор щиро бажав змінити роль, але змінював лише маску. Тому програмна «відвертість» архітектури у змінне поле культурних переваг сучасного демократичного суспільства (таким бачилося спочатку завдання постмодернізму) — лишень ілюзія архітектурної покорі і добровільного рабства.

Ілюзія покірного «так», зверненого до одвічної скутості мистецтва архітектури путями злиднів, заборон і табу суспільства, що її породило.



Р. Роджерс. Будинок Ллойда. Лондон, Великобританія. 1979–1986.

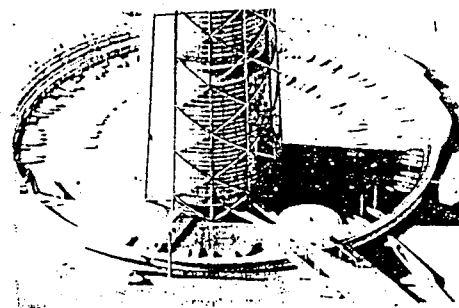


Н. Фостер. Гонконзький і Шанхайський банки. Гонконг. 1976–1986.

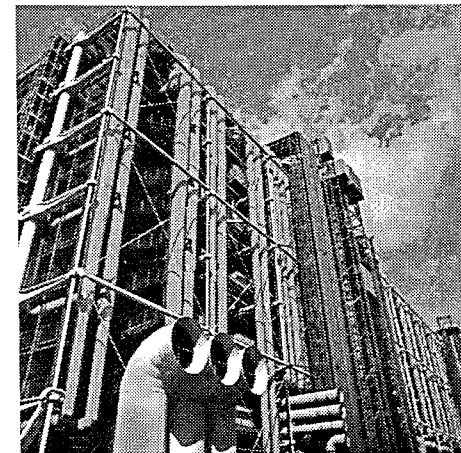
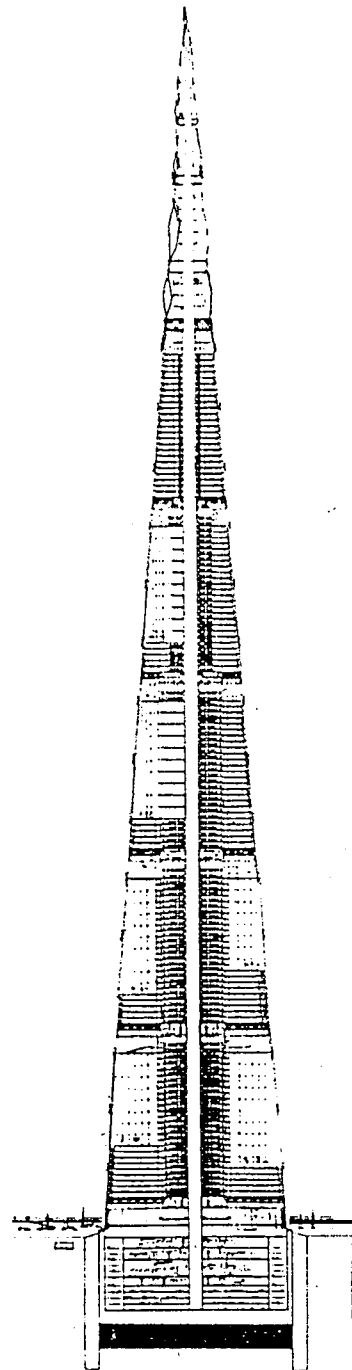
ГАЙ-ТЕК

(англ. High-Tech або High Technology) — буквально: «висока технологія». Один з найпомітніших напрямів в архітектурі «пізнього модернізму» 1960—1990-х років. Стильові ознаки архітектури «високої технології» — наголошування виражальних можливостей новітньої техніки, матеріалів, конструктивних елементів, розкриття несучих конструкцій, електро- та інженерного обладнання. Родовід гай-тек веде ще з 19 — початку 20 сторіччя (Кришталевий палац Дж. Пекстона, ідеологія машинної естетики Баухауза тощо). «Класикою» архітектури гай-теку став Центр ім. Жоржа Помпідю в Парижі Р. Піано і Р. Роджерса, будинок музею в Такасакі А. Ісодзакі, будинок-ательє архітекторів М. і П. Гопкінсів, галерея візуальних мистецтв Сайнсбері-центр Н. Фостера, Центр конгресів у Західному Берліні Р. Шулера і У. Шюлер-Вітте.

Гай-тек, архітектура технологічного оптимізму, передусім його британська гілка, залишається впливовою течією. Наприкінці 1980 — на початку 1990 років гай-тек вступає в нову стадію розвитку (пізні твори Н. Фостера, проекти групи «Системи майбутнього», яка робить варіації на тему штучного середовища 21 сторіччя). Діалог постмодернізму і гай-теку — не суперечка непримиренних полюсів, а взаємодоповнююча бесіда двох архітектурних партнерів.



Н. Фостер. Вежа Тисячоліття. (Мілленіум-Тауер). Токіо, Японія. Пр. 1990. Проект і перетин. Конструкція підвалин.



Р. Піано, Р. Роджерс. Національний центр ім. Ж. Помпідю в Парижі. Франція. 1971–1977. Фрагмент.

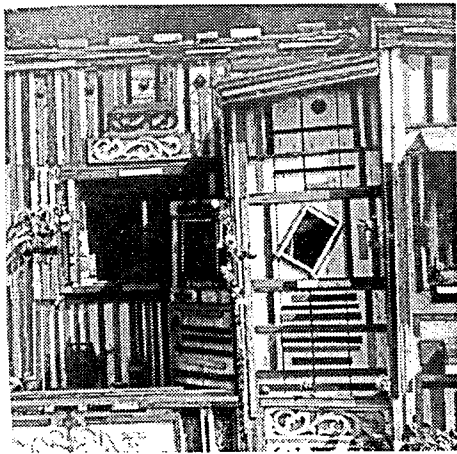
ГЕНДМЕЙД-ГАУЗ

(англ. hand — рука, made — робити, house — будинок) —

буквально: рукоробний, ручної роботи, зроблений руками будинку, збудований не-архітектором, а самим власником. Естетика самобуду «гендмейд» в архітектурі (сплеск її припав на рубіж 1970-х років) збігалася з хвилею апологетики самоорганізованого хаосу та анонімної архітектури. Естетика «гендмейд» хвалила «нечисті» з погляду високих стилів американські гендмейд-гаузи: у Каліфорнії, Неваді, Кароліні. Ці будинки яскраво пофарбовані. Вони зроблені з фанери, глини, битої керамічної плитки та усялякого іншого матеріалу, що є напихваті.

У 1970-ті роки таким будинкам почали присвячувати спеціальні дослідження. Баррі Шапіро зібрав величезну кількість фотографій гендмейдгаузів для своєї фундаментальної праці «Гендмейдгаузіс» (1973). Фотографії та зображення саморобних будинків з'явилися на сторінках архітектурних видань. Пістрява архітектура самобуду власників, або, як її ще називали, «селф-білд» (Self-Built), трактувалася на світанку постмодерністської доби ледве не прообразом архітектури майбутнього. Її узялися наслідувати й архітектори-професіонали. Ще б пак. Чи не звідси — постмодерністська засада «вернакуляру»? Відгомони

естетики гендмейд і селф-білд подибуємо не тільки у постмодерністів — в «екологічному кічі» будинків Брюса Гоффа, в буйному строкатому хаосі спірального будинку Цві Геккера та багатьох інших будівлях фахових архітекторів.



Ф. Бернс. Власний будинок. Белфаст, Мейн, США. 1941–1977.

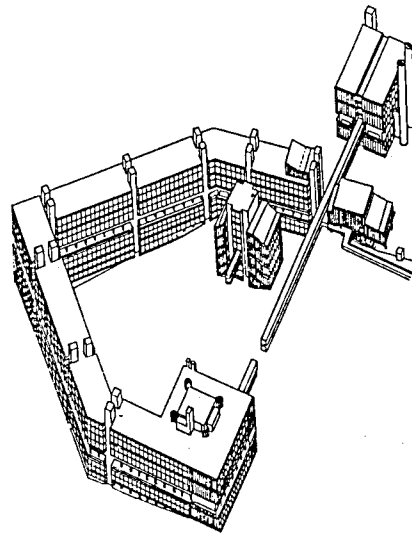
ГЕПЕНІНГ

(від англ. *to happen* — діятися) — театралізована безфабульна імпровізація, часто з залученням глядачів і використанням несподіваних ситуацій. Гепенінг надзвичайно популярний різновид авангардового мистецтва: він зустрічається в театрі (Д. Крайзенс), у музиці (Д. Кейдж, К. Штокгаузен). В архітектурі змикається з перформансом: дизайнерські акції Дж. Хейдака, художні акції одягання-роздягання споруд у різні тканини Крісто. Схожі форми видовищ: «Випадковості», «Заняття», «Театр навколишніх обставин». Опис гепенінгу як виду мистецтва є в класичній роботі батька гепенінгів А. Капроу, а також М. Кірбі, Р. Шехнера. Ідея гепенінгу, щось середнє між театром повсякдення і втіленням життєвих сценаріїв, має багато спільного з завданням знайти сценарний хід в архітектурній композиції, організувати просторове дійство, вибудувати драматургію архітектурного задуму з залученням людини до різних сере-

довищних і міських ситуацій. Не випадково група «Тальер» на початку своєї діяльності влаштувала театральну-музично-архітектурні гепенінги («Місто в просторі» тощо). Адаже архітектура не тільки формотворення, а й життєвлаштування. Ідеться про докорінний перегляд у 1970—1980-х роках традиційного розуміння завдань фаху. Архітекторів «залучають» у міську ситуацію. Він не так проектує форми, як розробляє сценарій поведінки й концепції розвитку, перетворюючись на «концептора» (Х. Кассон), виразника інтересів майбутніх жителів.

ГРУПА Х, або «Тім Тен»

(англ. *Team Ten*) — група з десятих молодих архітекторів, «порушників спокою» професійного світу 1960-х років. Серед членів Групи Х — такі відомі архітектори, як Я. Бакема, А. ван Ейк, Ш. Вудс, Ж. Кандиліс, А. та П. Смітсоні. Утворена внаслідок кризи і розпаду CIAM (останній конгрес цієї Міжнародної організації, твердині «сучасної архітектури», відбувся в Дубровнику 1956 року), Група Х активно виступила проти «освяченого деспотизму» майстрів попереднього по-



А. і П. Смітсоні. Конкурсний проект університетської будівлі.

коління. Ясності розуміння свого дальшого поступу в них не було, як і єдності в поглядах. У свідомості виброджувала безліч концепцій: від експресіонізму до структуралізму. У конфлікті батьків і дітей виникали нові теми архітектурного самовиразу: естетика «необруталізму» А. та П. Смітсонів, звернення до історичних прототипів та ідеї «заплутаної ясності» А. ван Ейка, концепція «мобільності як обцянки свободи» Я. Бакеми. Аморфний «концептуальний ландшафт» ідей Групи Х розтікався одночасно у безлічі ракурсів і напрямів. Членів групи єднали тільки спроби полемізувати з незаперечними доти метрами «сучасного руху», що попервах здавалися зухвалими, а також цілковите неприйняття будь-яких догматів, що регламентують архітектурну творчість.

ГОНТОВИЙ СТИЛЬ

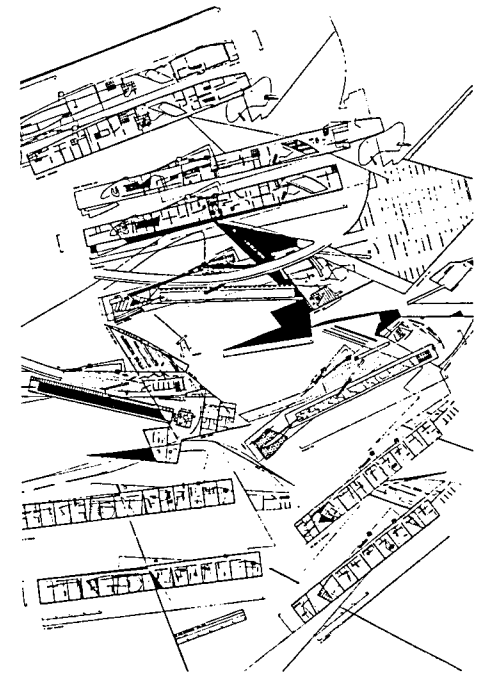
(англ. *Shingle Style*).

Тривалий час вважалося, що в США немає власного «національного» стилю архітектури. Тим часом на цю роль віднедавна архітектурна критика почала висувати так званий гонтовий стиль — один з найтрадиційніших стилів, винайдених колись в американській житловій архітектурі Г.-Г. Річардсоном (1838—1886) не без впливу ідей романтизму. Гонтовий стиль передбачає обов'язкове групування приміщень навколо холу (що суміщає, принаймні, три функції — входу, вогнища і сходів); неодмінне використання скрізь, навіть у ванні й кухні, каміна як особливо символу престижу, а також кераміки та інших підкреслено «традиційних» елементів в інтер'єрі. Орієнтація на престиж і затишок робить майже невловним присмак неавтентичності цієї ніби традиційної, добротної і невибагливої архітектури. Інтерес до гонтового стилю виник і зміцнів завдо до постмодерністських експериментів (передбачаючи їх майбутню історико-традиціоналістську і регіоналістську спрямованість), надто ж після публікації книжки архітектурного критика В. Скаллі «Гонтовий стиль: архітектурна теорія і проектування від Річардсона до Райта», виданої в Нью-Гейвені 1955 року. Гонтовий стиль відродився, і сталося це навряд чи випадково. Цікаво, що через двадцятьріччя в Нью-

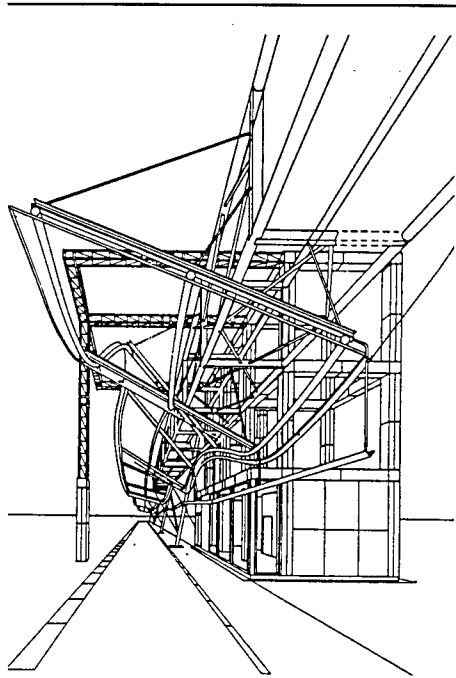
Йорку виходить книжка того ж таки В. Скаллі з примітною назвою «Гонтовий стиль сьогодні, або Помста історика», присвячена цьому дивовижному історичному зигзагові американської архітектури.

ДЕКОНСТРУКЦІОНІЗМ

(від англ. *deconstruction*) — архітектурний напрям 1980-х років, що являє собою «точку перетину» кількох (дуже несхожих між собою) відомих архітекторів: Пітера Ейзенмана, Френка О. Гері, Бернарда Чумі, Захи М. Халід, Рема Коолхааса, Вольфа Д. Прікса та Гельмута Свічиньскі («Кооп Гімельблау»), Даніеля Лібескінда, Хіромі Фуджії та інших. Їхня «неспокійна», «руїноподібна», «непрямолінійна» архітектура частково відроджує формальні прийоми російського авангарду (К. Малевич, Ель Лисицький, В. Татлін, І. Леонідов), походючи з філософської «де-



З.-М. Халід. Проект будівлі «Пік Клуб» в Гонконзі. 1983. З'єднання планів поверхів.



Архітектурна фантазія. Виставка «Деконструктивістська архітектура». Нью-Йорк, США. 1988.

конструкції». Як одна з впливових тенденцій «нігілістичного заперечення» в сучасній західній культурі, що проповідує іронічну гру «зміщених значень», «гру вічного коливання», філософська «деконструкція» має кілька напрямів. Найвідоміші з них: 1) так звана Йельська школа деконструкції в США (П. де Мен, Г. Блум, Дж. Гіллс Міллер, Дж. Гартман та ін.); 2) французький постструктуралізм (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деріда та ін.). Архітектура запозичила у філософської деконструкції, мабуть, найнеприємніше для архітектури як мистецтва — тему саморуйнівної Гри у власну Відсутність. Але це не завдило архітектурному деконструкціонізму здобути чимало прихильників і найширшу популярність. Після виставки «Деконструктивістська архітектура», що відбулася 1988 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, деконструкціонізму на певний час випало стати однією з найпопулярніших течій західного авангарду, що позначили

анти-постмодерністську (або пост-постмодерністську) стадію архітектури. І хоч багато критиків архітектури радше об'єднує і змішує поняття «постмодернізм» і «деконструкціонізм», не треба забувати, що між ними — досить чітка межа. Архітектурний деконструкціонізм — не чергова течія в рамках постмодерну. Ця течія руйнує постмодерн, що йде їй на зміну.

Як і одяг фірми «Еспрі» або музика «постпанк», архітектурний деконструктивізм був «неформальним» рухом. Частково споріднені явища помітні в малярстві та скульптурі 1980-х (Френк Стелла, Майкл Хайзер, Кон Прайс). Деконструкціоністську архітектуру називають також нео-конструктивізмом.

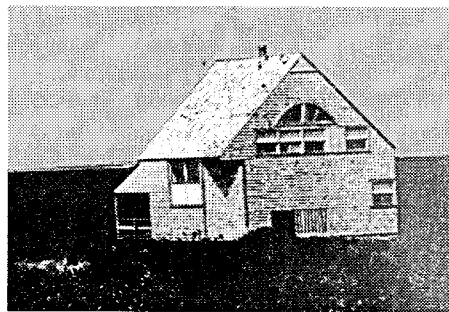
Гра в «зсув». Гра в Пустку. Від самого початку приреченість, духовна й буттєва ущербність деконструкціонізму були очевидні навіть для самих авторів і, тим більше, критиків такої архітектури. «Ці споруди не для сподіваного майбутнього, а для сьогодення, якого ми боїмося», — писав Р. Розас. — Деконструкціонізм, з його нагромадженням кривих асиметричних ліній, достоту відбиває зовнішню безладдя та ірраціональність сучасності». У деконструкціонізму багато прихильників, але ще більше — запеклих ворогів у нинішньому архітектурному світі. Скажімо, А. Мендіні, називаючи деконструкціонізм «феноменом, який у безмістовній і надакцентованій декоративності виражає граничний відчай сучасного мистецтва», має рацію, що це — лише поетичний аспект архітектури кінця 1980-х років, бо в 1990-ті роки з'являється прагнення до відчуття спокою і безпеки.

Захоплення архітектурним деконструкціонізмом справді виявилось нетривалим. Але вишукана графіка і витончена архітектоніка нетривких конструкцій, схожих на велетенські інсталяції у деконструкціоністів, склали одну з найбільш захоплюючих сторінок у «книзі» формальних пошуків новітньої західної архітектури. Гадаємо, що архітектурний деконструкціонізм, який відверто заграє з нігілізмом і тотальним Ніщо, може послужити чудовою пластичною метафорою і наочним просторим вступом до лабіринтів філософської думки кінця 20 сторіччя.

«ДЕКОРОВАНІЙ САРАЙ»

(англ. *Decorated Shed*) —

у цьому навмисне неоконструктивному словосполученні зосереджене творче кредо і мистецька програма Роберта Вентурі раннього періоду його творчості. Ідеї Вентурі, висловлені ним у книжках «Потворна і буденна архітектура, або Декорований сарай» (1971), «Визначення архітектури як укриття з оздобами на ньому» (1978), зіграли вирішальну роль у появі специфічно американської версії архітектурного постмодернізму, що походить з поп-арту. Яскраві приклади — всілякі «декоровані сараї», що заповнили архітектуру США 1970-х років, від невибагливих приватних споруд самого Вентурі до екстравагантного «Портлендського будинку» М. Грейвза. У чому ж значення програми «декорованого сараю»? Усі споруди Р. Вентурі умовно поділив на два типи: 1) «качки», тобто будівлі, форма яких безпосередньо вказує на виконувану функцію, на штатт ресторану у вигляді качки, 2) «сараї» з декорацією, тобто будівлі, що розуміються як нейтральні вміщення, безлікі будівельні укриття, але укриття оздоблені. На думку Вентурі, об'єкт діяльності сучасного архітектора — саме «сарай», в процесі обживання якого, в результаті спільної творчості архітектора і майбутнього споживача, буде синтезована певна «оздоба» (хіба не паралель ідеї «накладного фасаду» в еклетиці 19 сторіччя?). Вироблена на основі історичної та



«Вентурі і Раух». Трубек-гауз. Массачусетс, США. 1970.

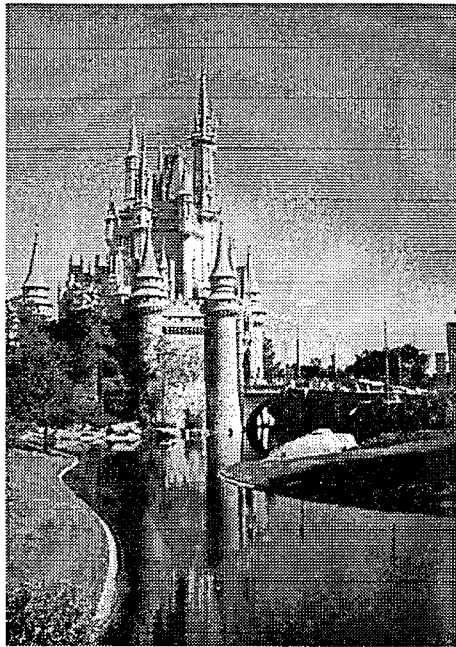
буденної символіки, «оздоба» перетворить будівлю на «декорований сарай», на відміну від модерністської «качки». Ця сміливо і зухвало заявлена естетична програма органічно влилася в загальну концепцію «потворної та буденної архітектури» (Ugly & Ordinary Architecture) Роберта Вентурі і Деніс Скотт-Браун, сутність якої — в декларації звернення до так званої низової споживчої культури, включно з виявами «масової свідомості», повсякденними кліше й стереотипами, а іноді й відвертим кічем в пошуках образної мови, зрозумілої споживачеві. Наскільки довготривало виявилася ця програма, показав історичний досвід: вже до кінця 1980-х років Вентурі і Браун, розчарувавшись, відійшли від ідей «потворної і буденної архітектури» і «декорованого сараю», що справили колись такий потужний вплив на архітектурну ідеологію постмодерну.

«ДИСНЕЙЛЕНД»

(англ. *Disneyland*) —

всесвітньо відомий парк в Анагаїмі біля Лос-Анджелеса (штат Каліфорнія), створений 1955 року Волтом Диснеєм. 1971 року в штаті Флорида було відкрито новий Диснейленд (Walt Disney World) — найбільше містечко розваг у світі. Вмістище далекі не тільки дитячих, але й цілком дорослих забав, Диснейленд став втіленням «світу мрій» так званого середнього американця. На тісному клаптику землі тут вмістилися: головна американська вулиця 1910-х років, трафаретні фантазії з замком сплячої красуні й лицарями короля Артура, пригодницькі ситуації Дикого Заходу, непрохідні джунглі, всілякі трюки та атракціони, картини світу прийдешнього та інші дивогляди, зібрані до купи, як на сюрреалістичному полотні. Вулицями тут гуляють казкові Міккі-Маус і Доналд Дак у натуральну величину разом з іншими героями популярних мультфільмів. У глибині парку стоїть романтичний замок Попелюшки, оздоблений зубцями й баштами, а глибоко під землею прориті підземні ходи, що часом потрібні героям мультфільмів, аби несподівано вискочити посеред юрби відвідувачів.

Бездоганно яскрава видовищна архітектура диснейлендівського кічу, що кличе до утіх, — один з візуальних витоків постмо-



Казковий будиночок Попелошки. Диснейленд, Флорида, США, 1971.

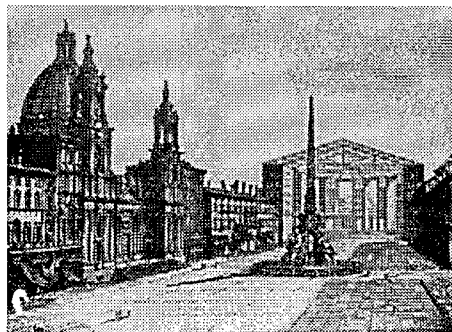
дерністської образності архітектури 1970-х років в її програмному заграванні з масовою культурою. В 1980-х роках святковий «дух Диснейленду» проник і до урбаністичних концепцій, наприклад, до фантазії Мікаеля Соркіна, який подає урбанізм майбутнього у вигляді пістрявого колажованого диснейлендівського світу, створеного в традиціях «телевізійної культури», змонтованого з картин та ідей, що суперечать одна одній.

Можна вбачати певні смислові перегуки естетики Диснейленду і з такими фундаментальними ідеями в урбаністиці, як, наприклад, «місто-колаж» К. Роу і Ф. Кеттера (або «місто-кожиж» Ч. Дженкса), де місто кінця 20 сторіччя трактується як місце зустрічі різних світів, складне нашарування урбаністичних фрагментів різноманітних епох і культур. Справді, Диснейленд-мрія може перетворитись на Диснейленд-реальність: фахових ідей і концепцій, повсякденного архітектурно-містобудівного досвіду.

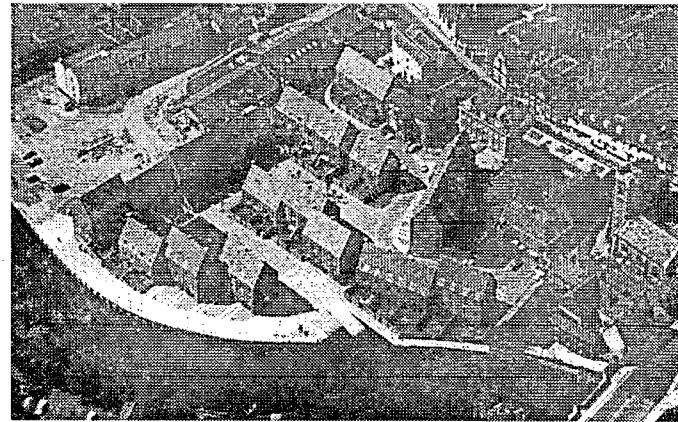
«ДУХ МІСЦЯ»

(лат. *genius loci* — геній місця) — концепція унікальності архітектурного твору, що органічно виростає зі свого місця. У далекі міфопоетичні часи, як відомо, людина жила в світі, що мав душу. Кожне місце і кожна місцевість мали власну душу. Давні римляни називали це *genius loci* — «дух місця». В сучасну проектну культуру це поняття прийшло з есеїзму зламу 19—20 сторіч (В. Патер, Вернон Лі, П. Муратов). Майстри «сучасного руху» рідко звертали увагу на місцеві прикмети. Ділянка міста або природний ландшафт служили лише нейтральним тлом архітектури, а земля здавалася таким собі будівельним майданчиком для нескінченних формальних експериментів.

У свідомості 1970—1980-х років багато що змінилось. Архітектор став працювати з постійним озиранням на «дух місця», тобто розуміючи, що кожна п'ядь земної поверхні унікальна, неповторна і має їй одній притаманні особливості. Місце має в собі «згорнутий план» і «прихований образ» майбутньої споруди. Форма не вільна, а «зумовлена» своїм оточенням. Чи не звідси — збільшення уваги до передпроектного аналізу ситуації? Засада проектування зсередини назовні поступилася місцем засаді ззовні всередину. Завдання архітектора — вжитися і перейнятися ситуацією, зрозуміти якнайкраще волю і бажання «духу місця».



Л. Кріе. Проект громадської будівлі на П'яцца Навона. Рим, Італія. 1977. Перспектива.



Філден і Маусон. Монастирський причал. Норвич, Норфолк, Великобританія. 1972—1975.

ЕКІСТИКА

(англ. *Ekistics*) — наука про людські поселення. Екістика — наука відносно молода. Вона постала на зламі 1960-х років у рамках екуменічної та екологічної ідеології. Поява екістики пов'язана з іменами класиків теорії й практики містобудівництва 20 сторіччя. К.-А. Доксіаліса і Дж. Папаїонна, що очолювали Афінівський Центр екістики.

«Гратки екістики» (або «екістична шкала»), що тепер широко відомі, — спроба синтезувати уявлення про форму людських поселень. За вертикаллю «граток» розташовані п'ять основних елементів екістики (природа, суспільство, людина, будинки, мережі). За горизонталлю — шкала розмірів поселень: від кімнати до Екуменополіса. Як кажуть «батьки» екістики, неминуче місто майбутнього — Екуменополіс, всесвітнє місто. Це буде безперервна мережа мегалополісів (чисельністю до 20—50 млрд. осіб) та інших «вісей» урбанізації, що перетинаються в певних вузлах-центрах. Екістика справила чималий вплив на розвиток архітектурно-містобудівних концепцій 1970—1980-х років.

ЕКОЛЬ ДЕ БОЗ'АР

(фр. *L'Ecole des Beaux Arts*) — паризька Школа образотворчих мистецтв, центр академічної архітектури 19 і 20 сторіч, осередок духу витончених класич-

них традицій європейської «високої» архітектури. З погляду «сучасного руху» Еколь де Боз'Ар — це символ академічної вихолощеності, екліктичної втоми архітектурної форми, прозивне поняття. Організація 1975 року Виставки архітектурної графіки з архівів Еколь де Боз'Ар у Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку стала однією з перших сторінок архітектури постмодернізму: постмодерністи знайшли своїх попередників, свій ідеал в історії архітектури (табл. 15). Часті цитати й натяки, наслідування традицій Еколь де Боз'Ар знаходимо у М. Кюло, М. Нуньеса, Р. Бофілла, А. Россі, М. Грейвза, Ф. Джонсона й багатьох інших майстрів. Недоброзичливі інколи з іронічним презирством називають постмодернізм «ренесансом Боз'Ар».

ЕЛЕКТИВНИЙ МЕТОД

(від лат. *electio* — вибір; фр. *election*) — метод проектування, схвалений і теоретично обґрунтований у Французькій Академії наприкінці 18 сторіччя. Сутність елективного методу — в «розумному виборі» прототипу для розв'язання проектного завдання. В цьому — зрбно будь-якого еклікцизму і романтичного, і прагматичного; еклікцизму першої половини 19 сторіччя Джона Неша і еклікцики неостилів другої половини 19 — початку 20 сторіччя. У другій половині 20 сторіччя елективний метод знов ожив.

табл. 15

США: ТРИ «ПОВОРОТИ» В АРХІТЕКТУРІ 20 СТОРІЧЧЯ

Ф. Барре 1990*

Три важливі виставки, організовані
MoMA — Музеєм сучасного мистецтва в
Нью-Йорку:

1932

«СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА»—

Міжнародна виставка, організована Ф. Джонсоном і А. Гічкоком, істотно сприяла поширенню «інтернаціонального стилю» в США

1975

«АРХІТЕКТУРА ЕКОЛЬ ДЕ БОЗ'АР»—

Виставка архітектурної графіки з архівів Паризької школи образотворчих мистецтв запровадила в моду постмодернізм, надавши йому історичної цінності

1988

«АРХІТЕКТУРА ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ»—

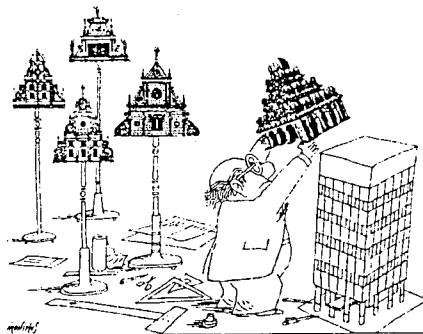
Міжнародна виставка, підготовлена Ф. Джонсоном під егідою М. Віглі, ініціювала хвилю цікавості до авангардової естетики деконструкціоністського хаосу

що далі?

Дві перші виставки змінили курс американської архітектури; за допомогою третьої виставки організатор виявив «мудрість хитрунів», щоб ухилитися від існуючих проблем. Внаслідок цього з'явилося поняття «архітектурна заміна», або «інша архітектура»...

*Barriere Ph. U. S. A.: d'Est en Quest. Deconstruction et Reconstruction // Architecture d'Aujourd'hui. — 1990. — № 271. — P. 109—111.

Це метод роботи у стилях або манерах, добре відомий будь-якому архітекторові-ретроспективісту. Це метод роботи «ад хок», також добре відомий будь-якому архітекторові-постмодерністу.



Архітектурні стилі «суспільств-споживачів» у добу постгуманності.

ЕЛЕКТРОТЕК

(англ. *Electronic i Technology*) —

стилістичний феномен інформаційного суспільства. На думку апологетів цієї нової архітектурної течії С. Крафта, Дж. Йохансена та інших, електротек — це не віддалене майбутнє, а реальність сьогодення. Електротек — результат впровадження в архітектуру комп'ютерної революції. Швидкозмінні вимоги інформаційної культури спонукують появу будинків зі штучним інтелектом.

В архітектурі починають застосовуватися наднові матеріали, що реагують на температурно-вологісний режим, використовують біотехнологію і кліматотехніку, які реагують на температурні зміни середовища і тіла.

Основне гасло прибічників електротеху — необхідність освоєння новітніх технологій. Електротек найчастіше зустрічається в проектних розробках японських і американських архітекторів.

Дж. Йохансен називає свій стиль «новим модерніті». Електротек, «новий модерніті» — поетизація електронних технологій — продовження напряду, завданого гай-теком, зрештою, збагачує художню мову архітектури постмодернізму.

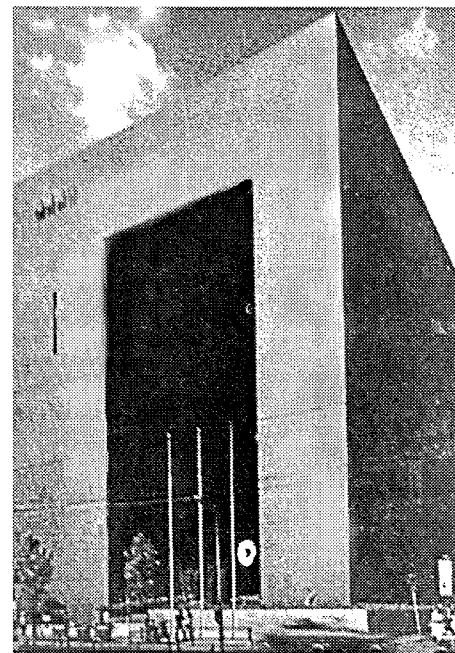
ЕНГАВА —

традиційна для японської архітектури відкрита галерея по зовнішньому периметру будинку під козирком покрівлі. Належить до внутрішнього простору будинку і простору довкілля. Це проміжний, багатопольовий, внутрішньо-зовнішній простір. Використовуючи прототип енгави Кішо Курокава в проекті банку в Фукуока вирізає частину кубічного об'єму і організовує буферний ен-простір, посередник між індивідуальним і суспільним, своїм і чужим, внутрішнім і зовнішнім. Простір для людського спілкування.

ЕН-ПРОСТІР

(яп. «ен-кукан») —

проміжний простір, певний неозначений «міжпростір», концепцію якого найвишуканіше розробив японський архітектор Кішо Курокава. Ідея «ен-простору» К. Курокави близька до ідеї «гетеротопій» М. Фуко. За М. Фуко, сучасна культура створила культ «гетеротопій»: «місць, що не мають місця», «безмісних місць». У центрі сучас-



К. Курокава. Банк у Фукуока. Японія. 1976.

ної культури — «промідні простори» аеропорту і потягу, корабля і всіляких видів транспорту. Ці «транзитні», «маргінальні», «віртуальні» простори «гетеротопії» і творять, на думку М. Фуко, просторове світовідчуття людини в культурі другої половини 20 сторіччя.

В основу концепції «ен-простору» К. Курокави покладений образ «енгави».

ЕРЗАЦ

(нім. *Ersatz*) —

неповноцінний замітник, сурогат. Постмодерністські будівлі часто називають ерзац-архітектурою. Дійсно, постмодерн знає смак недостеменності, несправжності, зруйнованої автентичності архітектурного образу. Ч. Дженкс оголошує ерзац «міжнародною культурою». І навіть цілі міста, наприклад, Порт-Грімo (курортне селище в затоці Сен-Тропез, збудоване наприкінці 1960-х за проектом Ф. Сперрі), Ла-Галіот, Пуерто-Банус, а також Лос-Анджелес і Г'юстон — «ерзац-містами», приємними підробками, що мають комерційний успіх. «Ерзац — це час масок і декорацій, накладних фасадів «в чиемусь дусі», час квазісправжньої квазіархітектури, коли в повітрі розлите відчуття цього вічного квазі: «ніби», «немовби», «начебто», «майже», «несправжній», «фальшивий»...



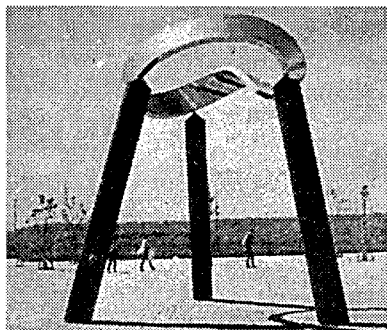
Р. Волкер. Парк-М'юс. Веллінгтон, Нова Зеландія. 1975–1977.

ІНВАЙРОНМЕНТ

(англ. *environment*) —

буквально: середовище, оточення. Одне з ключових понять мистецтва й архітектури постмодернізму.

1) У сфері дизайну йдеться про мистецтво естетизації, оформлення середовища. Як приклад можна навести твори японської групи «Інвайронментл Арт Студіо».



Н. Секіне та «Інвайронментл Арт Студіо». Японія. 1987. Композиція.

2) Як один з провідних видів візуального мистецтва інвайронмент передбачає створення або перестворення певного пейзажного або предметного докілья, штучних просторів, часто з пародійним відтінком. Інвайронмент поетизує самоцінні розрізані фрагменти докілья. Іноді в ньому використовуються елементи ленд-арту — трансформації природних об'єктів (траншей, насипу та інших форм штучного рельєфу).

3) У ширшому значенні інвайронмент — «мистецтво докілья». В архітектурі воно передбачає перенесення акценту зі споруди на оточення, перехід від проектування форми до організації предметно-просторового середовища. Архітектор стає «втягнутим» у міську ситуацію, і, розробляючи сценарні «ходи», організуючи процес руху, звертає увагу не так на форму, як на драматургію архітектурно-містобудівних композицій.

Цей рух «до середовища» в архітектурі отримав кілька умовних назв: середовищний підхід, контекстуалізм тощо. Одна з них —

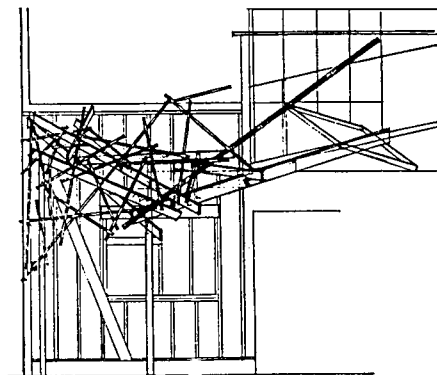
інвайронменталізм. Коли кажуть про інвайронменталізм в архітектурі, мають на увазі ідеологію охоронності, засади й прийоми тактовної архітектурної роботи в міському контексті, норми архітектурно-містобудівної етики.

ІНСТАЛЯЦІЯ

(англ. *installation* — установка, пристрій, споруда) —

один з «гібридних», змішаних жанрів у візуальному мистецтві, щось середнє між скульптурою, дизайнерським об'єктом і архітектурним макетом. Інсталяції — підвішені в повітрі найрізноманітніших конструкцій, монтаж у просторі різних технічних або ремісничих об'єктів, всіляких матеріалів: металу, скла, дерева, пластмасових деталей, пап'є-маше тощо.

Прикладів інсталяції в архітектурі досить багато, вони беруть початок за часів Татліна і Малевича і розквітають в архітектурі 1970—1990-х років. Йдеться насамперед про екстравагантні перевернуті піраміди й витвори з металевих опор французького архітектора Люка де Ле. Або «ширяючі» конструкції Захи Хадід і «коктельні палички» Рема Коолхааса. Це також «ковзаючі» похилі балки Френка О. Гері та гігантські архітектурні макети Данієля Лібескінда.



Ф.-О. Гері. Власний будинок у Санта-Моніці. Каліфорнія, США. 1977–1988. Фрагмент фасаду. Проект.

КАСБА

(англ. *casha*) —

в буквальному значенні старий арабський район Алжиру; пористий багатоярусний громадський житловий будинок або квартал в Північній Африці.



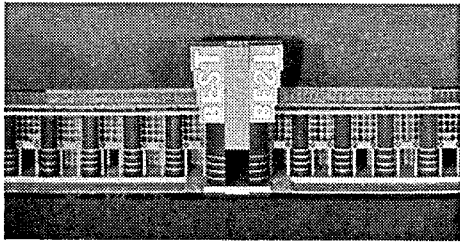
Л. Кроль. Проект житлового району в Сержі-Понтуаз. Франція. 1980-ті рр.

Касба у ширшому, переносному значенні — характерна «килимова» нерегулярна структура малоповерхової забудови; образ спонтанності, скупченості в архітектурі, синонім складної структури з однорідних об'ємів, мотив касби вельми поширений у західноєвропейській архітектурі 1960—1970-х років. Це «Габітат» — «Житло-67» на Всесвітній виставці в Монреалі архітектора М. Сафді; комплекс будівель медичного факультету в Лувені (Бельгія) архітектора Л. Кроля або касба з фахверкових споруд у голландському місті Хенгело архітектора П. Блома.

КІЧ І КЕМП

(англ. *kitch, kamp*) —

синоніми вульгарності, вульгарної підробки, несмаку. За однією з етимологічних версій «кіч» походить від німецького музичного жаргону початку 20 сторіччя



М. Грейвз. Виставкова зала «Бест про-дактс». МоМА. Нью-Йорк, США. 1979. Макет.

«kitsch» («халтура»). Інша гіпотеза пов'язує термін «кіч» з німецьким дієсловом *verkitchen* — «здешевлювати». Згідно з третьою точкою зору, термін походить від англійського виразу «for the kitchen» («для кухні»), тобто предмет поганого смаку. Естетика постмодернізму не відвернулася від кічу, а, навпаки, опоетизувала його як вираження «плюралістичної» західної культури.

«Кемп» — принцип «кічу», доведений до абсурду. Це загрозливий несмак, межа вульгарності, неприпустиме спотворення мистецьких якостей, що викликає сміх.

Цікаво, що студенти-архітектори в Йельському університеті отримують спеціальну підготовку з аналізу й досвіду Левіттауна, Лас-Вегаса, Диснейленда, з кічу й кемпу. Така особлива увага свідчить, що кіч і кемп, як невід'ємна частина сучасного життя, як символ естетики «vulgar» другої половини 20 сторіччя мають бути якщо не цілком впроваджені в сучасну проектну культуру, то, принаймні, ретельно вивчені та враховані. Орієнтація на принцип кічу і кемпу — особливість раннього американського постмодернізму. Р. Вентурі, Т.-Г. Сміт, М. Грейвз зумисно часто впроваджували в проекти елементи відвертого кічу і кумедного кемпу.

«КОЛАЖНЕ МІСТО»

(англ. «Collage-City») —

саме так називалася відома книжка Коліна Роу і Фреда Кеттера (1978), що стала ніби прологом до нового, типово постмодерністського розуміння міського простору. Що ж стоїть за метафорою «місто-ко-

лаж»? Автори розрізняють два підходи до проектування міста: 1) «прогресивістський тотальний дизайн» — метод, властивий містобудівним проектам «сучасного руху»; 2) «культуралістський бриколаж» — метод «збирання» міського цілого з незалежних елементів за принципом «від частини — до цілого», акумуляція різних фрагментів, що включають протилежності і припускають складні антиномічні суміші.

Постмодерністський міський простір твориться за принципом бриколажу завдяки техніці змішування, взаємонакладання, нагромадження різностилевих і різномасштабних об'єктів.

Ч. Дженкс розвинув метафору К. Роу, дотепно використавши фонетичне співзвуччя: місто-колаж — місто-коліжні («місто колізій»), підкреслюючи спресованість історичного міського простору, в якому минуле і теперішнє перейняті один одним і починають складні культурні діалоги. «Колижні-сіті» (Collision City) — вельми показовий неологізм, що дозволяє побачити місто як згусток протиріч, місце зіткнень різних прагнень і смаків, часів і ситуацій.

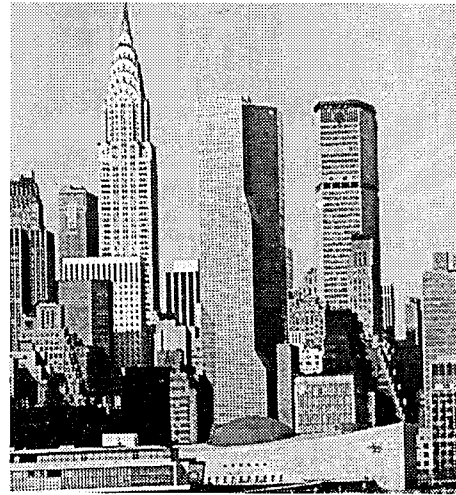
У 1980-ті роки «колажне місто» стає найважливішою засадою урбаністичного мислення архітектора. Якщо в книжці «Складність і протиріччя в архітектурі» Р. Вентурі виступив як апологет гібридизованої американської архітектури, то К. Роу був прихильником комплексного урбанізму, що протистоїть модерністській доктрині. Як альтернатива «кошмару відкритих просторів» запропоноване «місто-колаж» — нашарування урбаністичних фрагментів різних епох і культур.

«КОНТЕЙНЕРНА АРХІТЕКТУРА» —

умовна назва типологічної групи будівель, що нагадують контейнери, з якими архітектура «сучасного руху» на зламі 1970-х років посувалася до постмодернізму. Майстри «контейнерної архітектури» — Сізар Пеллі (будівля Тихоокеанського Дизайн-центру в Лос-Анджелесі), Гельмут Ян (чиказькі роботи 1970-х років: будівля «Один південний дивак» тощо), Кевін Рош (супермарчочоси фонду Форда в Нью-Йорку, будівля Страхового комплексу «Етна» в

Гартфорд, готель ООН в Нью-Йорку і знаменита вежа «Лицарів Колумба» в Нью-Гейвені) тощо.

За Гайнріхом Клотцем, історія «контей-



К. Рош, Дж. Динкелло і Асоціація. Площа готелю ООН. Нью-Йорк-Сіті, США. 1969, 1974–1976.

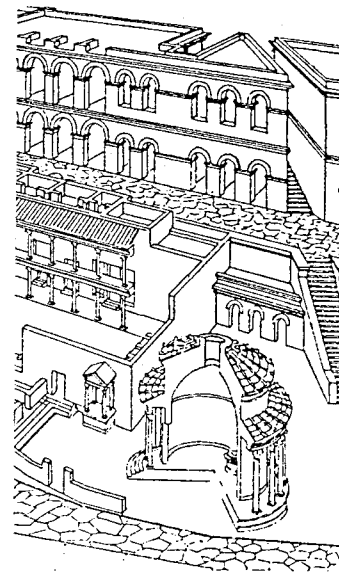
нерної архітектури» починалася з усеосяжної стандартизації великомасштабних будівельних форм у дусі класичного модернізму і закінчилася її протилежністю: співвіднесеністю з оточенням, коли суцільна будівля обрізалася зусібіч, а неподільність найпростіших стереометричних форм втрачалася. Час, коли великомасштабні будівлі було включено в історичну структуру міста, означав практичний поворот архітектури до постмодернізму.

КОНТЕКСТУАЛІЗМ

(англ. *Contextualism*, лат. *contextus* сплетення, з'єднання) —

одне з ключових понять постмодерністської архітектури, творча програма та етичний принцип консервативно-охоронної хвилі в архітектурі 70—80-х років. Контекстуалізм означає відповідність нового об'єкта контекстові, максимально обачне вписування нової архітектури в історично складене середовище міста або природне оточення.

На думку постмодерністів, невдача «нової» архітектури пояснювалася нерозумінням міського контексту, акцентуванням радше об'єктів, ніж тканини між ними, проекту-



К. Аймоніно, Н. ді Каньо, Н. Мороні. Проект реконструкції Будинку весталок на Палатині і конкурсний проект офісу Монтечіторіо. Рим, Італія. 1970-ті рр.

ванням зсередини назовні. У постмодернізмі об'єкт і контекст ніби міняються місцями: основну увагу звернено на контекст, а форма проектується від зовнішнього простору до внутрішнього.

Контекстуалізм зародився на початку 1960-х років у Корнельському університеті в США. Його проповідниками попервах були Елвін Боярські й Грехем Шейн, що досліджували урбаністичні моделі за допомогою категорій маси-пустоти, фігури-поля, центру-заповнення, пересічної тканини-межі тощо. Таким чином, дослідницький пафос контекстуалізму спочатку полягав у зміщенні акцентів з проектування архітектурного об'єкта на формування міської тканини.

Контекстуалізм — різновид архітектурно-містобудівного конформізму. У своїх крайніх, ортодоксійних виявах він зумовлює архаїзацію новостворюваного архітектурного образу. Теоретичні заклики до дбайливого включення в контекст на практиці, як правило, виявляються звичайним «пломбуванням» території, композиційно-просторовою і стилістичною «мімікрією», естетичною нейтральністю і безликим розчиненням у докільлі. Як нехтування, так і, навпаки, підслесливе схилення перед контекстом однаково згубні для архітектури.

КОНТЕСТАЦІЯ

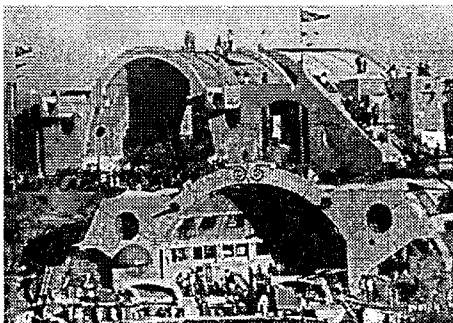
(англ. *Contestation* — боротьба, змагання, виступ проти) —

ідейний рух зламу 1970-х років на засадах «опору» офіційному правопорядкові. Рух «архітектури контастації», або «захисного планування», зародився в США і спочатку був представлений кількома колективами молодих архітекторів, які обстоювали інтереси етнічних груп — негритянських, пуерто-риканських, мексиканських.

Розуміння архітектури як політичного акту і проголошення гасла «право планування — народове» слугувало головної меті архітекторів: допомогти жителям гетто, уникнувши переселення, зберегти звичне докільлі. Згодом рух «архітектури контастації» набрав виразніших форм так званого адвокативного, захисного і арбітражного планування (табл. 17) і поширився в західно-європейських країнах.

КОНТРАКУЛЬТУРА

(англ. *counterculture*, лат. *contra* — проти і *cultura* — обробіток) — соціально-культурний рух 1960—1970-х років. Характерні риси його: програмна антиофіційність (від епатажу хіппі до демократичних свобод і національних рухів), ідеали «приватного життя» і певна компромісність (реклама міщанства, втеча у побут, схильність до сентименталізму).



П. Солері. Аркозанті. Аризона, США. 1969–1971.

Філософія «великої відмови» Герберта Маркузе і анархічна політико-моральна опозиція контркультури набули практичного завершення в організації різних комун і духовно забарвлені нотками соціального протесту молодіжний студентський рух.

На хвилі контркультури 1960-х народжувались і крайні форми «ескапізму» — втечі від світу, виникали цілі общинні поселення — міста на зразок Дроп-Сіті. Послідовник «органічної архітектури» Ф.-Л. Райта, автор оригінальної теорії архітектурної екології (Аркології) Паоло Солері 1971 року заснував общину «Аркозанті» й тікає зі своїми однодумцями від цивілізації у створюване власноруч неоорганічне середовище. Містечка Козанті (Cosanti) і Аркозанті (Arcosanti, Аркологія + Козанті) П. Солері — «неоприродні» органічні утворення, «антиречі», протиставні сучасному місту.

Загалом, контркультура як форма вияву духовного протесту проти ідеалів споживачього суспільства знаменувала відверту

відмову від стандартів і стереотипів масової культури, способу життя, орієнтованою на респектабельність, соціальний престиж і матеріальний добробут. Культ розуму контркультура замінювала культурами несвідомого, вияву природних пристрастей і містичного екстазу душі, масовими оргіями, наркоманією тощо. З ідеології контркультури і молодіжного руху органічно проростала і система цінностей раннього постмодернізму в архітектурі («контркультурного» стосовно модернізму, офіційної архітектури істеблїшменту). В обох випадках перед нами позиція протистояння: акценти робляться не на ствердженні, а на запереченні правопорядку.

КОНФОРМІЗМ

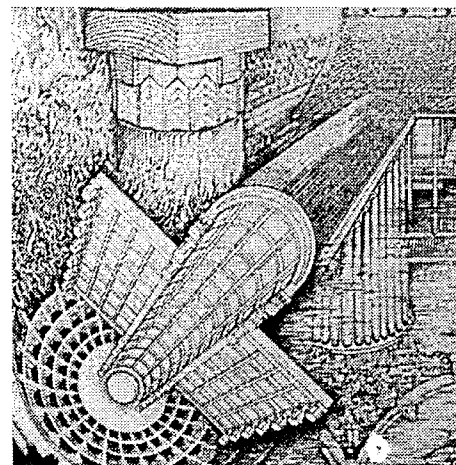
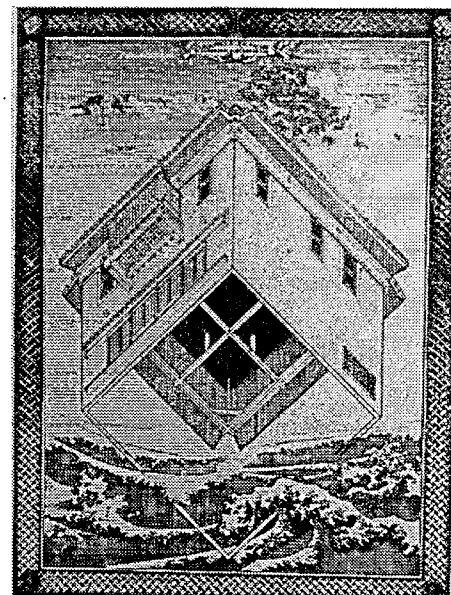
(англ. *Conformism*, лат. *conformis* — подібний, згідний) —

приспособництво, соціально-культурна мімікрія, пасивне прийняття існуючого стану речей і панівних думок. Під конформізмом звичайно розуміють такий спосіб мислення і поведінки, що спирається на безособове — кліше і стереотипи масової свідомості — і передбачає брак «самості», невиявленість індивідуальної позиції пересічної людини (на зразок «гайдегерівського мана» або «одновимірної людини» Герберта Маркузе). Конформне мислення породжує дивний «юрбізм», що примушує тисячі «я» мавпувати зразок, який має найбільшу силу тиску (думка більшості, визнаний авторитет, історична традиція та ін.). І що хисткіше, сіріше і сумовитіше тло конформної маси, то вишуканіші й екстравагантніші винятки, різні форми нонконформізму: аристократично зухвалий «дендізм», ескапізм, гасла зневаги громадської думки і незавидна поза «бунтівника», аутсайдера.

Постмодернізм містить у собі дивовижну дволикість конформізму і нонконформізму, що раз по раз поступаються місцями один одному. Тому більшість «бунтівних» гасел постмодерну — це заклики підкоритися стереотипам масової свідомості, цебто консервативно-охоронній тенденції постмодерністської мистецької програми, раптом виявляються на практиці естетськими витівками і свідомим епатажем проектів метрів архітектури.

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ПРОЕКТУВАННЯ

(англ. *Conceptual Drawing*) — близька духом «концептуальному» мистецтву хвиля архітектурних фантазій і проектів, що здебільшого не претендують



Я. Кийіма. Концептуальні проекти. Японія. 1976–1977.

1 — Білий будинок. 2 — Святилище Мацуо.

на реалізацію (Я. Кийіма, групи ОМА, «Архітектоніка», «Суперстудіо», «Морфозис» тощо). Як і паперова архітектура Ле-ду і Булле, проекти російського авангарду Лисицького, Малевича і Татліна, футуристичні проекти 1960-х років («Аркігрем», «Аркізум» тощо) концептуальне проектування 1970—1980-х років прагне звільнити архітектурну думку від заборон і кліше, виробити нові прийоми і збагатити архітектурну мову, розкріпачити скуту будівельним комплексом творчу уяву. Концептуальне проектування і його паралель у вітчизняній архітектурі — «паперовики» (паперова архітектура А. Бродського, І. Уткіна, М. Белова, М. Харитоновна, А. Некрасова тощо) створили особливий жанр архітектурної творчості на стику графіки (офорт, літографія) і архітектури, знайшли свою особливу мову, позначену м'яким ліризмом і філософічністю. Постмодерністські прогностичні фантазії (Ф. Макі, Ю. Хікосака, М. Сколарі, Н.-О. Ланд, І.-І. Полі та ін.) позбавлені оптимізму 60-х. Вони сповнені піранезійської похмурості, сумного гумору та апокаліптичних передчуттів.

КРИТИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ —

урбаністична концепція, сформульована Й.-П. Кляйхусом і покладена в основу організації Міжнародної будівельної виставки ІВА-87 у Західному Берліні. Стрижнева ідея виставки — інтегрувати її з міським контекстом, щоб оновити, виправити і завершити його. Принцип критичної реконструкції полягає в наступному. За структурну основу приймається історичний план, у межах якого відроджуються стерті або порушені специфічні типи організації міської тканини.

Основні прийоми критичної реконструкції — «пломбування» міської території, будинки-вставки і *вбудовування* між існуючими спорудами, регенерація традиційних кварталів, ущільнення міської тканини, модернізація забудови на ґрунті наявної містобудівної структури. Синонім поняття «критична реконструкція» — «дбайливе» (нім. behutsam) міське оновлення.

1983 року офіційно схвалено Кройберзьким магістратом і сенатором з будівництва Західного Берліна (а з 1984 року стають

обов'язковим документом) «12 засад дбайливого оновлення міста» (табл.16), запропоновані Й.-П. Кляйхусом і Х.-В. Хемером.

«ЛАС-ВЕґАС» —

всесвітньо відома гральна столиця, типове породження комерційного буму в повоєнний період у США. Лас-Вегас зламав 1970-х років — казино, яскраві декорації, рекламні знаки (наприклад, 20-метровий ковбой, який двічі на хвилину вимовляє «Хауді Парднер», або найдовший у світі рекламний знак «Буревісник»), назви химерного змісту («Сучасний бумеранг», «Прямолінійна палітра», «Еліптичне м'яке казино») — наочний приклад зорового і смислового хаосу. Співєць Лас-Вегаса Р. Вентурі пропонує взоруватися на цю «архітектуру комерційного переконання» та брати у Лас-Вегаса уроки архітектури і містобудування. Лас-Вегас має стати для архітектора новим Римом, — каже Вентурі в своїй знаменитій книжці «Уроки Лас-Вегаса». Дихотомія Рим — Лас-Вегас дуже популярна в постмодерністському лексиконі, адже постмодернізм в архітектурі, власне, був спробою примирення високої європейської архітектурної традиції («Рим») з комерційною поп-архітектурою («Лас-Вегас»).

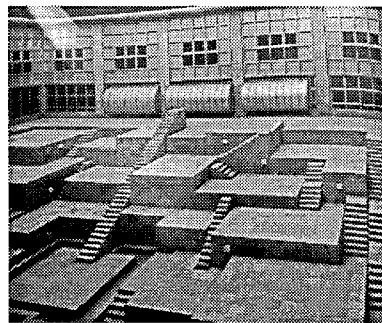
«ЛЕВІТТАУН» —

назва двох американських містечок, побудованих у 1945—1960-х роках з комерційною метою фірмою «Левіт і сини»: одне — поблизу Нью-Йорка, інше — у Пенсільванії. Левіттаун — хрестоматійний приклад безвиразності й монотонності селищ міського типу. Архітектура їхніх одноквартирних будинків вирізняється різкою одноманітністю, яку згодом «виправили» самі жителі. Левіттаун — архітектура «мовчазної білої більшості» — увійшов в історію постмодерністського руху завдяки книжці «Уроки Левіттауна» (1971), в якій підсумовано матеріали практики студентів архітектурного факультету Йельського університету під керівництвом Р. Вентурі і Д. Скотт-Браун. У центрі дослідження — соціальна символіка житлового будинку, заснована на стрункій системі уявлень мешканців про власний будинок. Основний висновок «Уроків Левіттауна» — пога-

ний смак і хаотизм прикрашання в архітектурі не можна заперечувати, бо він тісно пов'язаний з соціальною психологією населення, життєвістю традиційних уявлень і стереотипів поведінки.

ЛІТЕРАРХІТЕКТУРА

(англ. *Literary Architecture*) — цим поняттям японський письменник М. Такахаші охарактеризував архітектурний доробок славетного японського майстра

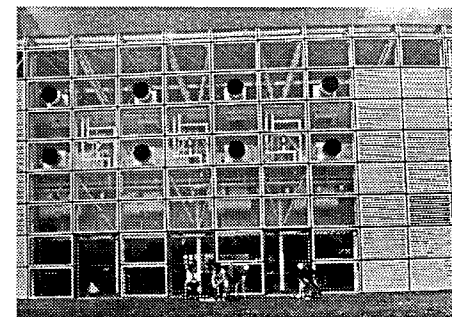


К. Курокава. Національний музей етнології. Осака, Японія. 1977.

ра Кішо Курокави. «У його архітектурі, — каже письменник, — є щось дуже літературне, краса, фантазмагорійна за природою». Літерархітектура — цим словом можливо було б назвати цілий напрям в архітектурі другої половини 20 сторіччя: від передпостмодернізму «птаха, що летить» Е. Саарінена до постпостмодернізму архітектурних фантазій Д. Лібескінда, які використовують літературні та образотворчі прийоми. Тракування архітектури як мови і зближення архітектурних прийомів з літературною поезією дозволяють говорити про особливий «літературоцентризм», який є особливістю постмодерністської архітектури.

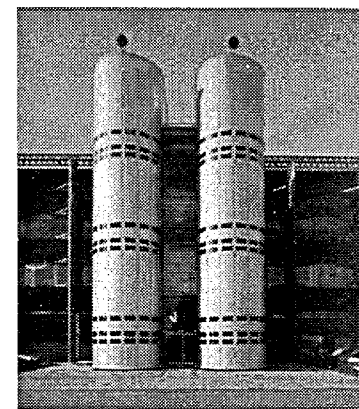
ЛОНДОНСЬКА ШКОЛА —

звичайно так називають англійську версію архітектури гай-теку. Лондонська архітектурна школа сформована в 1960-ті роки під впливом З. Прайса і П. Кука. Вона тісно пов'язана з британською філософсь-



Н. Фостер і Асоціація. Сайнсбері-центр візуальних мистецтв. Норвіч, Норфолк. Великобританія. 1975—1978.

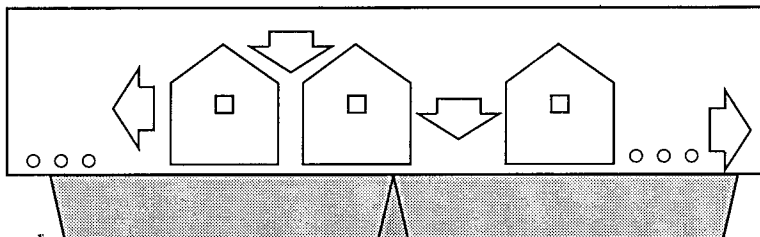
кою традицією емпіризму і є вираженням останньої. Головні представники Лондонської школи — Річард Роджерс і Норман Фостер. Найвідоміші споруди — «храм гай-теку» Сайнсбері-центр в Норвічі, будівля фірми «Віліс Фабер і Дьюма» в Іпсвічі, будівля Рено-центр поблизу Суїндона, вежа «Міллєніум Тауер» у Японії. В основі поезики Лондонської школи — обігрування мотивів високої технології і розробка машинної мови. Творчість майстрів Лондонської школи вкладається в рамки «пізнього модернізму» або «супермодернізму».



Н. Грімшоу. Будівля друкарні «Файнейшн Таймс». Лондон, Великобританія. 1987—1988.

ДВАНADЦЯТЬ ЗАСAD ДБАЙЛИВОГО ОНОВЛЕННЯ МІСТА

Йозеф Пауль Кляйхус, Хардт Вальтер Хемер. 1983*

12

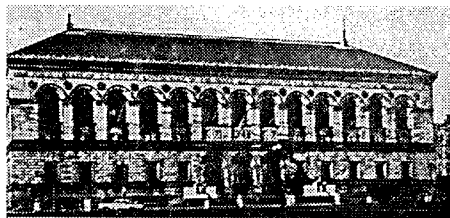
- 1.** Оновлення має орієнтуватися на потреби нинішніх мешканців і плануватися за їхньою участю. Будівельна субстанція в основному повинна бути збережена
- 2.** Запорукою оновлення міста має стати принципова угода між користувачами і тими, хто здійснює заходи щодо оновлення
- 3.** У всіх угодах з мешканцями треба приділяти особливу увагу відновленню упевненості і довір'я. Пошкодження, що загрожують спорудам, слід якомога швидше усувати за допомогою термінової програми дій
- 4.** Оновлення слід здійснювати поступово
- 5.** Основний технічний стандарт першого етапу належить затим доповнювати наступними заходами
- 6.** Необхідно обережно виявляти закладені в житловому фонді можливості для нових форм життя. Містобудівне середовище слід поліпшувати з мінімальним руйнуванням, за допомогою зміцнення фасадів і брандмауерів, а також озеленення внутрішньоквартального простору
- 7.** Громадські споруди повинні оновлюватися і розширюватися відповідно до потреб жителів
- 8.** Оновлення міста передбачає прийняття соціальної програми
- 9.** Для управління оновленням міста необхідна відкрита форма пошуку розв'язань із збільшенням представництва зацікавлених осіб і захистом їх матеріальних прав
- 10.** Оновлення міста, що викликає довіру, вимагає твердої фінансової підтримки
- 11.** Слід використати всі шанси на розвиток нових форм підряду
- 12.** Усі заходи мають гарантувати оновлення міста відповідно до даної концепції з 1984 р.

*Kleihues J., Architecture and Urbanism. — 1987. — №5. — P. 57 — 83.

Hamer H.-W. Careful Urban Renewal: An Experiment and an Example // Architecture and Urbanism. — 1987. — №5. — P. 243 — 252.

«МАК-КІМ, МІД І ВАЙТ» —

відома архітектурна фірма, що проектувала в США наприкінці 19 — на початку 20 сторіччя в межах еkleктичної традиції «архітектури вибору». Цікавість до робіт фірми відродилася в 1970—1980-ті роки. Увага прикута, переважно, до творчості С. Вайта. 1931 року перевидано книжку «Стенфорд Вайт» Ч. Болдуїна. В. Скаллі й П. Голдбергер популяризують його творчість. Е.-Л. Доктору присвятив архітектурові роман «Реттайм». Стенфорд Вайт вважається засновником кічу в американській архітектурі.



«Мак-Кім, Мід і Вайт». Публічна бібліотека. Бостон, США. 1898.

Зразок представницької архітектури кінця сторіччя.



«Мак-Кім, Мід і Вайт». Будинок І. Белла. Нью-Порт, Род-Айленд, США. 1883.

Еkleктичне поєднання стилів.

МАС-МЕДІА

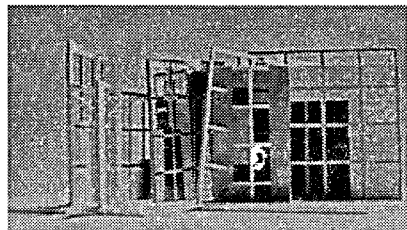
(англ. mass media) — засоби масової комунікації, масової інформації та спілкування, бич культури 20 сторіччя, що докорінно змінив тип мистецької свідомості. Основними його рисами стають клішованість сприйняття, фрагментарність і калейдоскопічність образів, розірваність і мозаїчність. Постмо-

дернізм — породження культури мас-медіа. Але його ставлення до свого засновника, як мінімум, подвійне. Постмодерністська ідеологія виростає одночасно і як критична реакція, бунт проти «усередненості» мас-медіа, і, з іншого боку, як спроба естетичного замирення. Звідси бажання підлаштуватися до свідомості мас-медіа в концепціях архітекторів Ч. Мура, Р. Вентурі та їхніх прибічників.

МЕТАМОРФОЛОГІЯ

(англ. metamorphology) — проектний метод японського архітектора Х. Фуджії, представника деконструкціонізму. Метаморфологія буквально означає: *знаходиться за межами формотворення*. Дійсно, Х. Фуджії, якого критика називає майстром жанру «відсутності», створив чимало споруд, в яких зруйновано звичні відношення «верх — низ», «дах — стіна». Численні розрізані площини, безбарвні поверхні, відсутні стіни і вікна ніби покликані висловити ідею відсутності.

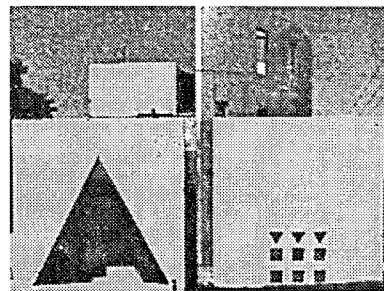
Мабуть, поняттям метаморфологія можна було б характеризувати формальну концепцію, яка лежить в основі постмодерністської і деконструкціоністської архітектури загалом. Обрана орієнтація на «морфологічний плюралізм» згубна: прагнучи бути всім, залишаєшся ні з чим. Еkleктизм, нормальна усеїдність, пластична невизначеність і навіть «пантоморфізм» — можливість набути будь-якої форми залежно від контексту — виводять архітектуру за власні межі. А «метаморфологія» архітектури обертається на протилежне: безвиразне розчинення форми, її перехід у пустку, її перетворення на ніщо.



Х. Фуджії. Мізое-2. Японія. 1989.

МІНІМАЛЬНА АРХІТЕКТУРА

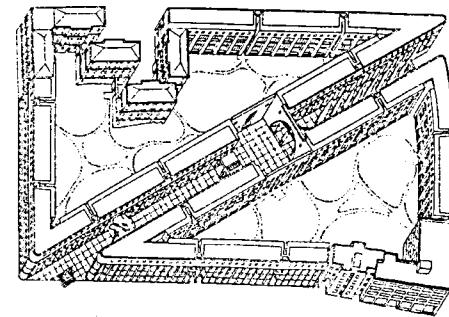
(англ. Minimal Architecture) — різновид мінімал-арту в архітектурі. «Мінімальна», або «первісна», архітектура розвинулася в Японії, починаючи з середини 1970-х років. Композиції мінімальної архітектури будуються на поєднанні елементарних геометричних тіл — циліндра, кулі, куба, піраміди. Така ж найпростіша геометрія (кола, квадрати, трикутники) проходить наріжною темою через усі деталі споруд. Крім звернення до первісної геометрії, японську мінімальну архітектуру вирізняє брак елементів звичної розмірності (вікон, дверей, цоколів, дахів, карнизів), що позбавляє будівлю масштабу. Цю архітектуру легко уявити і завбільшки з сірникову коробку, і велетенським хмарочосом. Представники мінімальної архітектури — проектне бюро «Йо», Студія «Секшін Р» тощо.



Студія «Секшін Р». Проект відеостудії. Комацу, Японія. 1985.

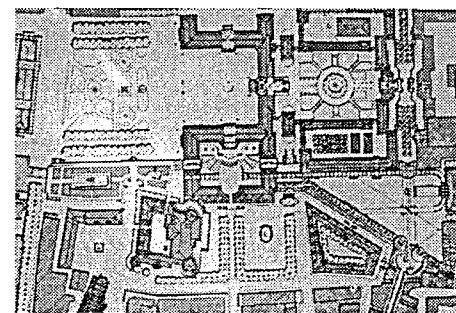
«МІСТО В МІСТІ»

(англ. City within a City) — концепція люксембуржця Леона Кріє — одного з найбільш яскравих архітекторів останніх десятиріч, розробника стратегії реконструкції європейського міста, автора безлічі теоретичних праць, архітектурних та містобудівних проектів. За ідеєю Леона Кріє, урбаністична тканина в процесі проектування поділяється на низку локальних фрагментів, стосовно самодостатніх кварталів, кожен з яких — «місто



Л. Кріє. Проект житлових будинків у районі Роял Мінт. Лондон. Великобританія 1979. Аксонометрія.

в місті» — наче місто в мініатюрі, тобто має усі функції, властиві міському життю. Ця концепція уперше втілена в поданому Леоном Кріє на конкурсі 1976 року проекті забудови одного з північно-східних районів Парижа — Ля Віллет. Ідея «міста в місті» Леона Кріє як радикальна альтернатива закладам жорсткого функціонального зонування лягла в основу комплексу концепцій так званого постурбанізму. Бо в самому понятті «міста в місті» сфокусувалося одне з центральних питань архітектури та урбаністики останніх десятиріч — питання про фрагментацію міського цілого і велич окремого, автономного архітектурного «внеску» в процес кристалізації міської форми. Міський фрагмент, на штат класичного тропу «частина замість цілого» (pars pro toto), виступає при цьому відбит-



Л. Кріє. Проект реконструкції Штутгарта. Німеччина. 1977. План будов, що проектуються в існуючому оточенні.

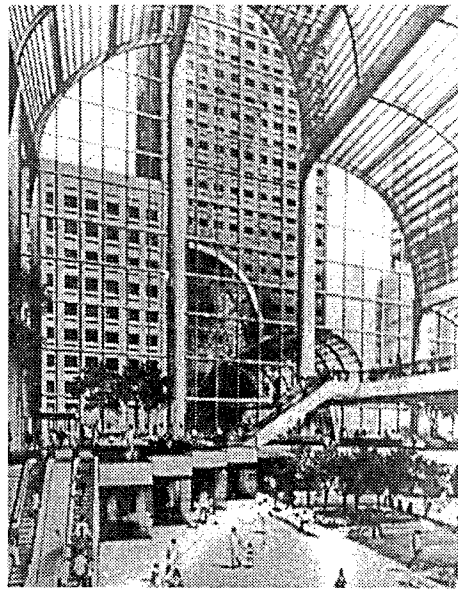
ком, згустком міського цілого. Він є цілісною клітиною міського організму, яку в різних працях сучасні дослідники називають по-різному: «місце», «локус», «паттерн», «елемент середовища», «мале місто», «ділянка міської території» тощо. Концепція «міста в місті» Леона Кріє, як і частково споріднена з нею ідея «аналогового міста» Альдо Россі, належить до ключових засад розуміння основних тенденцій урбаністики 1970—1990-х років.

МОЗАІЧНА КУЛЬТУРА —

поняття, запроваджене американським дослідником культури Абрамом Моєм для характеристики західної культури другої половини 20 сторіччя. Мозаїчна культура — щось на зразок еkleктичної культуралістської доктрини, «результат перемоги цивілізації, заснованої на матеріальному достаткові і на розвитку засобів масової комунікації». Мозаїчна культура — дробове ціле, зібране з випадкових автономних частин, шматочків, деталей. Знання і образи складаються в свідомості з окремих фрагментів, не створюючи цілісної структури. Їх нічим скріпити. Нема вісі, стовбура, стрижня. Частини не мають сили зчеплення, — і «ми залишаємося на поверхні явищ». Цей термін багато в чому схожий з поняттям Едгара Морена «культура кічу». І те, й інше відбиває тип мислення, в якому домінує випадкове нагромадження інформації під впливом мас-медіа. Теорія мозаїчної культури зникається з концепціями нового еkleктизму в архітектурі.

МОЛЛ

(англ. mall — прогулянкова алея, проміжний простір) — громадський багатофункційний універсальний простір. Молл може мати складну композиційну структуру (алея, пасаж або система пасажів, лабіринт, система звисстих внутрішніх вулиць, багаторівневих майданчиків тощо) і включати засклені мости-переходи, галереї-променади. Центральна озеленена магістраль Вашингтона називається моллом (наразі байдуже, чи розташований молл усередині будівлі, чи усередині міста). Прохід крізь молл нерідко стає схожим на участь у складній



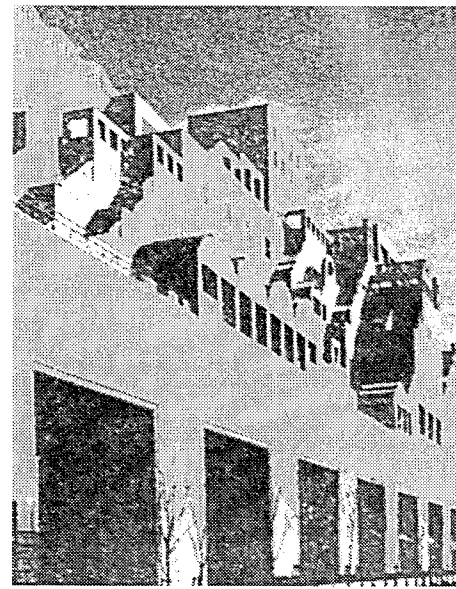
Ф. Джонсон. Банківський комплекс у Денвері. США. 1978. Проект інтер'єру.

театралізованій виставі, у розробці просторового сценарію якого і полягає «режисерське» завдання архітектора.

МУДЖІ

(у перекладі з японської — мінливість, нестійкість) —

один з найважливіших традиційних принципів японської культури, який ліг в основу концепції «архітектури відгуку» Хіроші Хара і Ательє «Ф». Їхня творчість — оповідь про мінливість і минулість видимого життя за допомогою специфічно архітектурних прийомів (облицювання поверхонь, що яскріють у безлічі відбиттів, «невизначеність», «неявність» меж внутрішніх просторів). Укотре архітектура відкриває перед нами здатність переростати у філософію, служити природною тектонічною мовою вираження пошуків Абсолюту, у цьому разі — в дусі дзен-буддистського усвідомлення примарності, ілюзорності, несправжності світу. В основі концепції «архітектури відгуку» — 5 принципів Хіроші Хари, 5 основ-



Х. Хара і Ательє «Ф». Будівля компанії «Ямато». Токіо, Японія. 1987.

них ідей, закладених у проектах цього архітектора-філософа. Прикладом може правити будівля компанії «Ямато» в Токіо. Одна з умовних назв, яку ми могли б дати постмодерну — архітектура відгуку, архітектура мінливості і нестійкості (табл. 17).

«МУЗЕЙ УЯВИ» —

концепція французького філософа Андре Мальро, сутність якої в наступному. Сучасна людина кінця 20 сторіччя живе в «уявному музеї», де без зіткнень існують різні епохи — бароко і класицизм, романтизм і сюрреалізм, Час міркувань про стилі, як і час шкіл, що переслідують інакшедумання, сьогодні минув. У житті можна визнавати усілякі впливи, в роботі можна використовувати безліч елементів, успадкованих від різних епох.

Музей трактується не як «цивтар» творів мистецтва, а як динамічне розгортання Всесвітньої Гри («логосфера» Гастона Башляра, «естетичний космос» і «мозаїчна культура» Абрама Моля). Чарлз Дженкс

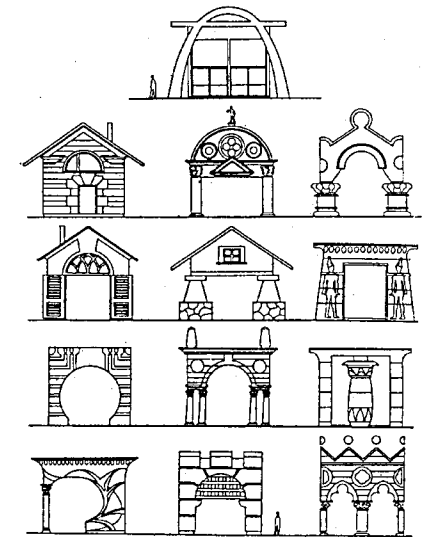
безпосередньо запозичує ідею «уявного музею» сучасної людини. Це особливе попури у вигляді надукomплектованого «банку образів» пересічного городянина в будь-якому великому місті від Тегерана до Токіо. Розрахунок на «уявний музей» пересічної людини лежить в основі концепції радикального еkleктизму в архітектурі.

МУЛЬТИВАЛЕНТНА АРХІТЕКТУРА

(англ. Multi-valent) —

неоднозначна, багатоваріантна складна архітектура плюралістичного суспільства, яка протиставляється Ч. Дженксом «унівалентній», тобто одновимірній, однозначній, семантично бідній архітектурі «сучасного руху».

Треба пам'ятати, що багатозначність, «полісемантизм» архітектури розумілися постмодерністами дуже спрощено, як свобода еkleктизму і підпорядкування запитам різних культур, а тому на практиці вони зводилися до звичайної гри в «неостилі». Строкатий хаос і різностильність не вада, а, навпаки, одна з головних переваг мультівалентної архітектури постмодернізму, як вважали її речники наприкінці 70-х.

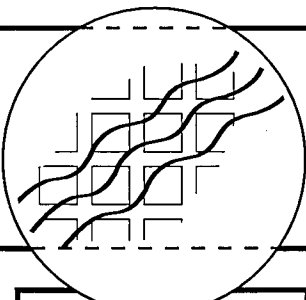


Р. Вентурі. Варіанти порталів «у стилях».

Табл. 17

**ПОСТМОДЕРНІЗМ –
«АРХІТЕКТУРА ВІДГУКУ»**
Хіроші Хара. П'ять засад архітектури. 1987*

**КОНЦЕПЦІЯ
«АРХІТЕКТУРИ
ВІДГУКУ»**



**МІСТО В
ПРИМІЩЕННІ**

Образ «міста в приміщенні» досягається завдяки шаровій структурі об'ємів. Містоподібний силует

**МУДЖІ, або
МІНЛИВІСТЬ**

Традиційний принцип муджі (мінливість) — в блискучому облицюванні фасаду, що відбиває усі зміни в довікллі

РОЗМАЇТТЯ

Гранично розмаїтий, диференційований внутрішній простір

НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ

Проведення теми «невизначеності», «невяності» просторових меж інтер'єрів як відповідність мінливості у зовнішньому вигляді будівлі

СВОБОДА

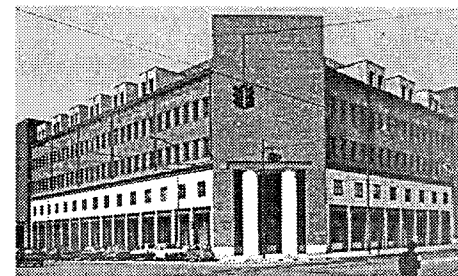
«Розмаїття шляхів» — особлива якість свободи переміщення в просторі

*Hara H. // Japan Architect. — 1987. — №8.

Асс Е.В. Пять принципов Хары // Архитектура СССР. — 1988. — №2. — С. 122—123.

НЕОЛІБЕРТІ

(*im. Neoliberti*) — рух в італійській архітектурі 1960-х років, що поставив під сумнів ідеали «сучасного руху». Архітектори-«ревізіоністи», що склали ядро неоліберті: Луїджі Моретті, Р. Габетті, А. д'Ізола, Дж. Райнері, Рідольфі, група ББПР (Л. Бельджойзо, Дж. Банфі, Е. Пересутті, Е. Роджерс), сповідували ідеали традиціоналізму й декоративізму. Заклики молодих італійських архітекторів до еклектики та історизму мали певну спорідненість з ідеями постмодернізму, але ці ідеали були ще дитячими, незміцнілими. Недарма відомий критик «сучасної архітектури» Райнер Бенем, звинувачуючи італійський часопис «Casabella» в підтримці «крамольного» неоліберті, назвав відступ Італії від модерністського руху «інфантильною регресією».



А. Россі. Каза Аврора в Туріні. Італія. 1983–1987.

НОВИЙ ДИЗАЙН

(*im. «Nuevo arredamento»*) — напрям у дизайні 1980-х років, тісно пов'язаний з концепціями декоративності, орнаменталізації та еклектизму. У цьому новому дизайні відверто перегукується з архітектурою постмодерну. Новий дизайн найкраще репрезентують дві італійські дизайнерські групи: «Мемфіс» (на чолі з Е. Соттасом) та «Алхімія» (А. Мендіні та ін.). Власна філософія представників нового дизайну — вельми гібридний набір загальних понять: «фрагментарність, нігілізм, поезія, невизначеність, антропологія», а ідеологія — «постідеологічний еклектизм». Настрої в дизайні близькі до архітектурних; недарма А. Мендіні та його колеги не раз визнавали своє схилення перед авторитетами архітектурного постмодернізму.

НОВІ ЛІВІ –

низка ліворадикальних ідейних течій 1960—1970-х, що об'єдналися в загальний рух «соціального протесту» значної частини інтелігенції та студентства країн Заходу проти існуючого ладу, норм, правил громадського життя. Нові ліви мали спільну філософію «тотального заперечення» чинних інститутів, цінностей, авторитетів. Нігілізм, анархізм, стихійність, прагнення порушити «правила гри» в суспільстві, «вимкнутися» з його соціально-економічних, політичних і культурних структур, — основні настанови нових лівих, сприйняті з філософських праць Г. Маркузе, Ж.-П. Сартра, Р. Дебре, Ф. Фанона. Але ці наста-

**НЕОРАЦІОНАЛІЗМ,
або РАЦІОНАЛЬНА
АРХІТЕКТУРА –**

одна з провідних тенденцій у новітній західній архітектурі. Поява напряму пов'язана з ім'ям відомого італійського архітектора Альдо Россі. 1973 року він видав каталог XV трієнале в Мілані під назвою «Рациональна архітектура», в якому викладено засади нової течії. Італійські «раціоналісти» вважають своїми ідеалами — практичність і ощадливість форми, провісниками — Булле і Дюрана. Формальна мова «раціоналістів» широко використовує ордер, симетрію, панування великої геометризованої форми, часто позбавленої будь-яких деталей.

Засади раціональної архітектури Альдо Россі поширилися не лише в європейських країнах (італійська, португальська, іспанська та інші версії неорационалізму), а й за межами Європи. Є японська, американська, канадська і латино-американська гілки раціональної архітектури.

Формальні засади італійського неорационалізму склалися під впливом ідей К. Леві-Стросса і французького структуралізму. Їм властивий пошук тотальності, базових моделей, апеляція до архетипів культурної пам'яті та «абсолютної культурної форми».

нови були надто утопічні, щоб змінити реальність, і надто «заземлені», щоб відвернутися від неї. Досягнувши апогею в студентських стихійних бунтах 1968 року, на початку 1970-х рух розпався на дрібні угруповання. Поява ідеології постмодернізму, безсумнівно, викликана імпульсом 1968 року.

НОВІ ПРАВИ –

різномірні групи західних філософів, соціологів, істориків, письменників, що активно виступили на початку 1970-х років у Франції (А. де Бенуа, Ш. Бресоль, П. Віаль, М. Мармен, А. Гобар та ін.) з концепціями «відродження європейської культури». Ідеї нових правих, на їхню думку, повинні вивести з кризового стану сучасне суспільство і його колыску — європейську культуру. Їхні переконання загально еkleктичні, консервативні та антиісторичні, а ідеали нездійсненні — відмова від демократичних традицій, заперечення раціоналістичної філософської спадщини, повернення до язичницької Європи. Заперечуючи ідею історичного поступу, нові праві трактують історію як постійне чергування і повторення однакових циклів та явищ.

Відродження таких міфопоетичних концепцій циклічного часу і метафізичний погляд на історію істотно вплинув на напрям думок постмодерністів, яким властиве «просторове», «нехронологічне» переживання історії в суміші її різних епох.

«НЬЮ-ЙОРКСЬКА П'ЯТІРКА», або «БІЛІ» –

група архітекторів: Пітер Ейзенман, Майкл Грейвз, Річард Мейер, Чарлз Гуотмі і Джон Хейдак, що об'єдналися на зламі 1970-х років. У 1969 році пройшла виставка їхніх творів у Нью-Йорку. 1975 року — в Лондоні. 1972 року вийшла книжка «П'ять архітекторів», що мала великий розголос. Через десятиріччя творчі погляди цих майстрів розійдуться. Ейзенман і Хейдак стануть деконструкціоністами, Грейвз — постмодерністським класицистом, Мейер залишиться відданим ідеалам «білої» корбузіанської архітектури. Доробок «Нью-йоркської п'ятірки» об'єднувало бажання відродити корбузіанську

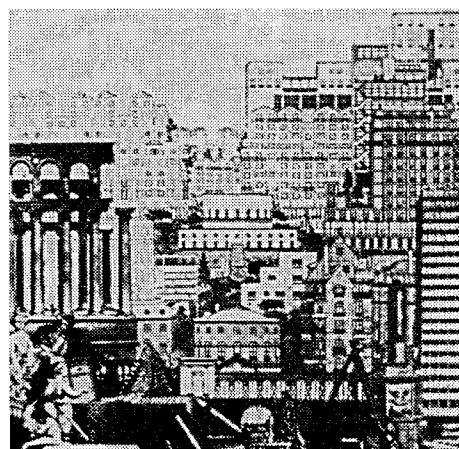


М. Грейвз. Снайдерман-гауз. Форт-Вейн, Індіана, США. 1972.

естетику 1920-х років. «П'ять архітекторів» водночас захоплювалися архітектурою Ле Корбюзьє, і заперечували архітектуру його епігонів: офіційні споруди «сучасного руху» повоєнних років. «Білі» створили особливу формалістичну мову кубічної геометризованої комбінаторики архітектурних форм. Ця мова — не наслідування Ле Корбюзьє, а, швидше, деформації й трансформації корбузіанської мови. Їхня творчість — «Neo-Corb» — стосується творчості самого Корбюзьє, як маньєризм — Відродження. Критики назвуть її «пізнім модернізмом». «П'ять архітекторів» заснували нью-йоркську архітектурну школу і дали поштовх організації творчих груп в інших містах — «Чиказька сімка», «Дванадцяттеро з Лос-Анджелеса», «Сірі» тощо.

ПАЛІМПСЕСТ

(від гр. *palimpseston*) — давній рукопис на пергаменті, де на старий, змитий шар письма наноситься новий. Старі письмена змиваються, але не остаточно, місцями проступають на поверхню, подекуди витісняються новими записами. Цей образ при перенесенні в «постмодерністський дискурс» став метафорою стану культури, де історія «просвічує» крізь сучасність. Зміст кожного нового слова відкривається лише в зіставленні з попереднім культурним текстом. Постмодерністський палімпсест за змістом проти-



Група «ТАУ». Архітектурна фантазія. Франція. 1980.

лежний модерністській zasadі відірваного від ґрунту і коріння вічного новаторства, що ніби йде за думкою Дж. Локка про чисту воскову дощечку, на якій можна накреслити будь-що.

На противагу «табула раса» модернізму, в метафорах «архітектури-палімпсеста» і «міста-палімпсеста» головне — ефект усе-просвічування, багатшаровості, спресованості минулого і сьогоденного. Ці межі містечького мислення видно в улюблених постмодерністами графічних колажах, що оспівують поетику міської багатшаровості. Такі, наприклад, архітектурні фантазії французької групи ТАУ ніби покликані ілюструвати слова П. Ейзенмана (з приводу одного з його проєктів для ІВА в Західному Берліні): «Ми використовуємо ділянку як палімпсест, тобто місце для того, щоб писати, стирати, і знову писати історію».

ПАРТИЦИПАЦІЯ

(від англ. *participate* — брати участь, домовлятися) — буквально: співучасть, один з основних принципів демократизації проєктного процесу. Партиципаціонізм, або «рух співучасті», в архітектурі означає відмову від професійного диктату і безпосередню участь майбутнього споживача, скажімо,

городянина, у виробленні архітектурного розв'язання, своєрідна «співтворчість» архітектора і клієнта.

Класичні приклади партиципації в архітектурі — проєктні методи Р. Ерскіна та Л. Кроля. Об'єкти останнього, як слушно сказав критик, не стільки запроєктовані архітектором, скільки «зроблені з його допомогою»: архітектор тут — «диригент різних проєктних груп» непрофесіоналів, кожен з яких по-своєму бачить своє майбутнє житло.

Зміст партиципації найкраще висловили архітектори фірми «Вентурі і Раух», що представляла інтереси громади Кростаун у Філадельфії: «Ми поділяли весь комплекс моральних цінностей з нашими клієнтами і намагалися прикласти раціональне уміння і наші професійні знання до їхньої ціннісної позиції».

Рух до споживача в архітектурі породив найрізноманітніші форми партиципаційного проєктування. Серед них найбільш поширені три типи: захисне (адвокативне), альтернативне і арбітражне планування (табл. 18).

У деяких країнах засади партиципаціонізму, особливо у випадках важливих містобудівних розв'язань, закріплені законодавчо (Англія, Німеччина, Голландія тощо), що має свідчити про завоювання реального права людини на створення «свого» середовища. Не виключено, однак, що партиципація в архітектурі 1970—1980-х була лише черговим постмодерністським міфом, що не витримував зіткнень з реальною складністю розв'язання проблем фінансової підтримки, соціальних програм і міського самоврядування. На шляху до демократизації середовищстворення були і безперечні успіхи (наприклад, широке залучення жителів міста до обговорення проєктів реконструкції «черева Парижа», — району Ринків), але часто проголошувана співучасть виявлялася фікцією, утопічним гаслом та ілюзією самообману архітектури, змушеною звертатися до позафахових сфер у чадії вийти зі стану внутрішньої перманентної кризи.

Постмодернізм в архітектурі немислимий без партиципації, котра є породженням ідеології архітектурного постмодерну тією ж мірою, якою останній сам є породженням «руху до співучасті».

Табл. 18

ПАРТИЦИПАЦІЙНЕ ПРОЕКТУВАННЯ в практиці архітектури 1960–1980-х років: — захист, альтернатива, арбітраж*

П А Р Т И Ц И П А Ц І Й Н Е П Р О Е К Т У В А Н Н Я

ЗАХИСТ («захисне», «адвокативне планування»)

Архітектор пропонує свої послуги комітету мешканців, які протестують проти запланованої реконструкції, і виступає в ролі «адвоката» — захисника їхніх інтересів:
рух контестації в США 1960–1970-х; 60 центрів «Архітектурна консультація», створених АІА; група «Громадське проектування» (Пітсбург); група «Народна архітектура» (Берклі); «Центр технічного сприяння архітекторів» (Нью-Йорк)

АЛЬТЕРНАТИВА («альтернативне проектування»)

Архітектор розробляє програму містобудівного розв'язання, що відповідає інтересам більшості мешканців міста, протиставляє її програмі архітектора-модерніста і пропонує свій «контрпроект» на вибір громадськості, яка повинна обрати «свою» проектну пропозицію: бельгійська група АРАУ залучає мешканців міста до складання альтернативних проектів розвитку традиційних міст; М. Кюло залучає жителів Люксембурга до вибору долі історичного середовища Кірхберга (контрпроект урядової будівлі, 1978); «справа району Ринків» в Парижі: прилюдна дискусія, Міжнародний конкурс контрпроектів (1980)

АРБІТРАЖ («арбітражне планування»)

У конфліктній ситуації архітектор виступає в ролі примирювача, третейського судді і шукає компромісне розв'язання проблем містобудівного розвитку: нью-йоркське об'єднання «Містобудівне проектування» припиняє за допомогою громадськості знищення центральної частини Бродвею

* Шукурова А. В поисках урбаники// Рябушин А., Шукурова А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986. — С. 195–204.

ПАСТИШ-АРХІТЕКТУРА

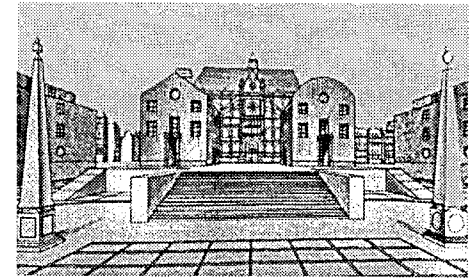
(англ. *pastiche*, *past*, фр. *passe* — минуле) — «архітектура наслідування», концепція М. Кюло, Л. Кріє та Брюссельської школи, поширена в європейській архітектурно-містобудівній практиці 1970—1980-х. Прихильники пастиш-архітектури обстоюють буквальне відтворення традиційних прототипів, що відповідають певній проектній ситуації.

У концепції пастиш-архітектури противників не менше, ніж прихильників. Запеклий ворог традиціоналізму, апологет регіональної архітектури П. Деві в статті «Without Pastishe», полемізуючи з «консерватором» принцом Чарлзом Уельським, пише: «Сьогодні нам потрібні винахідливі й сміливі архітектори: Роджерс і Нувель, а не боязкі неокласицисти, які не можуть запропонувати нічого кращого, ніж штучне повернення до безглуздо ідеалізованого одноманітного минулого».

Одвічна суперечка «архаїстів» і «новаторів» триває. Між крайніми позиціями пастиш-архітектури та антиісторичного неоавангарду — безліч рівнів переходу, що характеризуються певною мірою «відштовхування» архітектури від свого минулого. Архітектура імітує повернення в історію по-різному. Серед творчих засад постмодернізму:

- «наслідування» історичним зразкам М. Кюло;
- «посилання» на відомі пам'ятки архітектури Р. Вентурі;
- «функціональний еklektизм» Ф. Джонсона;
- робота «в стилях» Л. Кріє;
- «приховані цитати» та «алюзії» М. Грейвза;
- принцип «зворотної археології» А. Грюмбаха (трьох узгодження проєктованого об'єкта зі старою будівельною традицією);
- принцип «реалізму повсякденності й античності» А. Россі;
- принцип «гри» і «недетермінованості» М. Нуньеса-Яновські тощо.

Питання про те, чи має право архітектура у пошуках втраченого минулого навірно копіювати його зразки чи іронічно «грати» в історію або в черговий раз намагатися «вскочити» в утопію антиісторизму і відчайдушно сміливого безупинного новаторства, так і залишається відкритим.



Ф. Монтеc. Контрпроект забудови району Ринків у Парижі. Франція. 1980.

ПАТТЕРН

(англ. *pattern* — візерінь, шаблон, візерунок, модель) —

поняття, використовуване американським архітектором і математиком Крістофером Александером для формування особливої концепції архітектурного проектування, що «включає» умови середовища. Паттерн — щось на зразок «елементарної одиниці середовища», або, як його визначає сам К. Александер, «загальна засада визначення завдання, що повторно зустрічається в оточенні і фіксує контекст». Засіб проектування за допомогою паттернів розробив К. Александер під час проведення так званого «Орегонського експерименту» при спорудженні студентського кампусу в Орегоні (США) і описав у книжці «Мова паттернів» (1977). Зміст дослідження — в спробі проектувати не архітектурну форму, а середовище, завдання архітектора — не в спорудженні об'ємів, а в створенні життєвого простору між ними. Мова паттернів не ієрархізована. Вона складається з різномовних «одиниць середовища», як от «тихі задвірки», «променади», «щільність руху пішоходів», «група дерев», «головні входи» тощо. Мова паттернів уявляє односторонню і статичні особливості предметного оточення, і динаміку біхевіористських ситуацій. Створюваний архітектором простір трактується не як «пустка», холодне і байдухе вмістище людей і процесів. Навпаки, архітектор працює з «живим простором» в усій складності і пістрявості його життєвого наповнення. Цей простір пронизаний векторами взаємодій, енергій,

змістів. За допомогою мови паттернів архітектор входить у світ «середовищної гри» та біхевіористських ситуацій, утримуючи в свідомості гнучкий, рухомий, мозаїчний образ цілого.

ПЕРФОРМАНС

(англ. *performance* — виконання, гра, вистава) — один з найпопулярніших напрямів у мистецтві постмодернізму і трансавангарду («флюксус», гененінг, екшн-арт тощо). Перформанси — колоритні, здебільшого галасливі, епатажні, по-мистецькому осмислені дії — «акції», наприклад, одягання — роздягання, закопування — викопування паперу, биття скла, виливання води, процесія тощо. Перформанси виникли в 20 сторіччі, але назвати цей напрям у мистецтві принципово новим, мабуть, було б помилкою. Серед історичних витоків мистецтва перформансу — первісні обряди ініціації та магичні ритуали, традиційна давньоримська арена, циркові процесії, культура середньовічних ярмарків і балаганів, карнавальномайданних вистав, святкових ходів і масових гулянь.

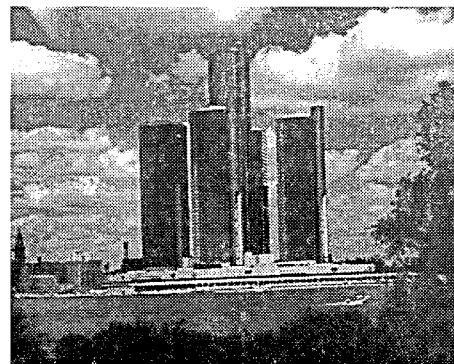
Чи можливий перформанс в архітектурі? В ретельно продуманих сценаріях «дії» рухомих конструкцій американського архітектора Дж. Хейдака («Жертви» для Західного Берліна, «Колапс часу» для Лондона тощо) межі між архітектурою і перформансом достатньо розмиті. Цікаві сюжети архітектурних перформансів — мистецьких акцій «перевбирання» споруд — американця Крісто. Цей митець здійснює свої дивакуваті акції по всьому світу, від Парижа до Японії, «одягаючи» і «роздягаючи», використовуючи найрізноманітніші тканини, безліч об'єктів. Це «Огорожа, що біжить» у Каліфорнії, де митець спорудив з білого нейлону огорожу заввишки 6 м і завдовжки 40 км. Це відомі «Оточені острови», коли за допомогою 600 тис. кв. м тканини Крісто спромігся «обгорнути» кілька островів біля Флориди. Це «Ширми» в Японії та Америці, «одягання» Нового мосту в Парижі та, нарешті, здійснення головного задуму життя митця: лишень на два тижні — з 23 червня по 6 липня 1995 року — на будову Райхстагу в Берліні

було накинуто покрив з сотень тисяч квадратних метрів спеціальної тканини з алюмінієвим напленням. Було залучено двісті альпіністів, які натягали троси, витрачено 10 млн. марок. На питання «навіщо» не відповість ніхто, бо мета акції — процес. Крісто — «майстер минушого». Він хоче залишити слід лише в пам'яті й показати світу, наскільки минула примарна краса порівняно з реальністю. Перформанс — втілення засади «мета є процес». Зміщуючи акценти з результату на дію, перформанс демонструє хисткість, одноразовість, неможливість фіксації естетичного переживання. І тому його зближення з архітектурою вельми умовне. Перформанс, власне, — *антиархітектурний*, адже навіть за постмодернізму архітектура залишається переважно мистецтвом статички та спокою, мистецтвом «протистояння» мінливості й минулості життя. І, як і в попередні епохи, архітектурна форма покликана протистояти всеруйнівному плинові часу.

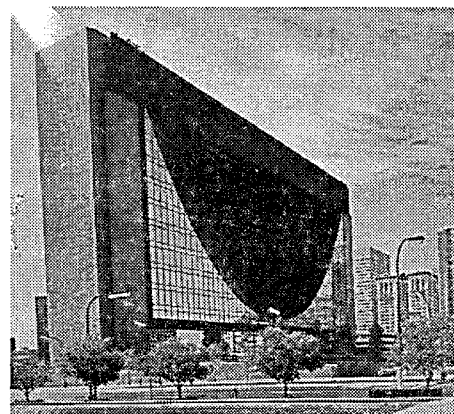
ПІЗНІЙ МОДЕРНІЗМ І НЕОМОДЕРНІЗМ

(англ. *Late-Modernism, Neo-Modernism*). Брак жорстких меж між модернізмом і постмодернізмом завдав критикам клопотів з визначенням переходових стадій, проміжних форм між модерністською і постмодерністською архітектурою. Серед них — пізній і неомодернізм. Термін «пізній модернізм» запропонований 1980 року Ч. Дженксом як антитеза термінові «постмодернізм» для позначення комплексу напрямів і течій 1960—1970-х років, що відбили внутрішню кризу і розклад архітектури «сучасного руху». До архітектури «пізнього модернізму» зараховують необруталізм, структуралізм, неоліберті, гай-тек і слік-тек, творчість італійської групи «Тенденція», американської «Нью-Йоркської п'ятірки» тощо. Найбільш відомі представники пізнього модернізму — Е. Саарінен і Й. Утзон, Й.-М. Пей і П. Рудолф, Л. Кан і Дж. Портмен, Р. Роджерс і Р. Піано та інші. Завдяки книжці Ч. Дженкса «Пізньомодерністська архітектура» термін увійшов до лексики західної архітектурної критики. Кінець 1980 — початок 1990-х років були

Пізній модернізм:

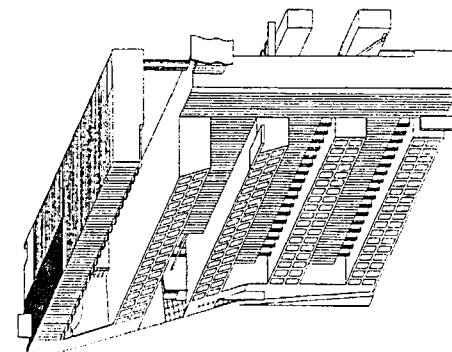


Дж. Портмен. Ренесанс-центр. Детройт, Мічиган, США. 1977.

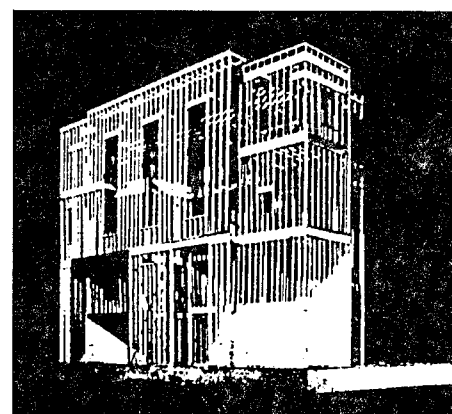


Г. Бекетс. Федеральний банк. Міннеаполіс, Міннесота, США, 1967-1974.

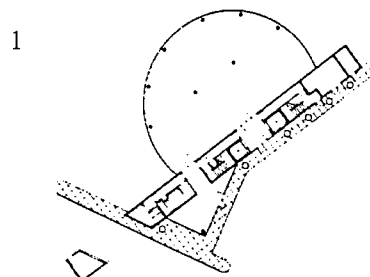
Неомодернізм:



Р. Коолхаас. Житлові будинки в Роттердамі. Голландія. 1982. Аксонометрія.

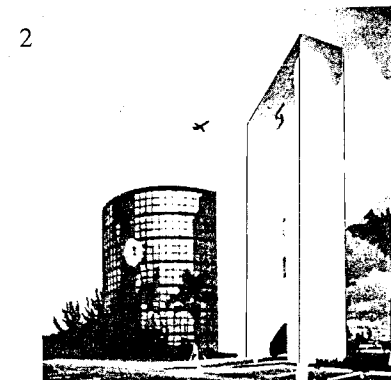


Група «Морфозис». Громадська споруда. Каліфорнія, США. 1988. Макет.



Студія «Архітектоніка». Банк Оверсіз. Майамі, США. 1982.

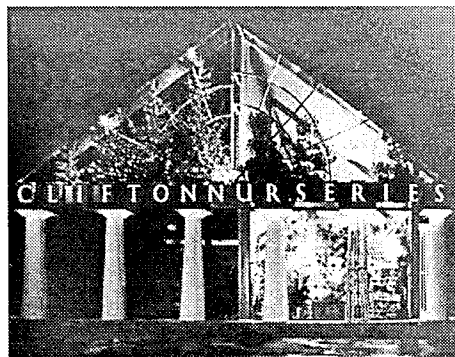
1 — План. 2 — Загальний вигляд.



позначені спалахом цікавості до історії архітектури модернізму, створенням варіацій на теми Міса, Райта, Корбу, Баухауза і російського конструктивізму. Цей напрям одержав умовну назву неомодернізм. Його основні представники — П. Ейзенман, Х. Фуджії, Р. Коолхаас, З. Хадід, Дж. Хейдак, група «Морфозис» та ін. Неомодернізм — синонім деконструктивізму. Інколи його називають «неоконструктивізм». З визначенням творчості того чи іншого майстра постало чимало термінологічних складностей. Наприклад, твори П. Ейзенмана називають по-різному: то пізніми, то пост, то неомодерністськими. Після виходу книжки «Нью-Модернз: від пізнього до неомодернізму» (Ч. Дженкс, 1990) терміни пізній і неомодернізм почали відрізняти один від одного. Проте і пізній, і неомодернізм, в усіх їхніх численних версіях і варіаціях, чи то гай-тек, чи то деконструкціонізм, об'єднує щось спільне. Це відкидання історичного фальшу неостилів, наслідування, еkleктизму і віра в те, що модернізм в сучасній архітектурі ще не вичерпав своїх можливостей. Поетика пізньо- і неомодерністських проєктів деформує і розвиває прийоми модерністської архітектури. На цьому шляху немає простого повторення. Це цілеспрямований пошук нового з безліччю інтригуючих знахідок і відкриттів, як от смілива геометрія візаних одна в одну форм у спорудах студії «Архітектоніка» на Майямі, що впроваджують нотки оптимізму та втіхи в діалог постмодернізму, перейнятого спогадами про минуле, і неомодернізму, скерованого в майбутнє.

ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ

(англ. *Double code*) — естетичний принцип, висунутий на зламі 1970—1980-х років як основний критерій постмодерністської архітектури. Автор концепції «подвійного коду» — Чарлз Дженкс. Її сутність — в обґрунтуванні подвійної орієнтації архітектури: її звертання і до еліти, і до людини з вулиці. Архітектура, що не використовує принцип подвійного кодування, не може вважатися постмодерністською, — твердив Ч. Дженкс, з легкістю ставлячи знак рівності між подвійним кодом і постмодерном. Отже,



Т. Фаррел. Дитяча установа «Кліфтон Несеріз». Ковент-Гарден, Лондон, Великобританія. 1981. Нічний вигляд.

«гібридність», «подвійність» були закладені в підвалини ідеї побудови мови постмодерністської архітектури, яка тим самим ніби покликана була укласти «комунікативну угоду»: ілюзорне поєднання елітарних і популярних кодів, «високої» і «низької» культури в одному творі. «Демократизм» такої орієнтації, втім, іноді набував властивості трактувати навиворіт гуманістичні цінності, і тоді свідоме використання егалітарної мови і кічу ставало формою прихованого глузування над недосвідченим «міщанським» світорозумінням обивателя. Типово «естетським» глузуванням, кинутим зверхньо потай зневажуваному замовникові. «Подвійне кодування» в архітектурному слововживанні останніх років стало поняттям, що свідчить і про загальніші характерні особливості «постмодерністської гібридності»: зіткнення протилежних стилістичних начал, пульсації відкритого і закритого, змішування асиметричного і симетричного, безперервна гра безпосередніх та інвертованих сенсів і значень. «Подвійне кодування» — ознака спільності усіх тих споруд, — писав Ч. Дженкс, — що частково виходять з сучасної архітектури, частково — з чогось іншого». Невизначений смак «чогось іншого» і є, либонь, головна загадка постмодернізму. Тільки-но ми визначимо це «щось інше», тут-таки щезне і загадка, і сам постмодернізм. Тоді, на початку 1980-х, здавалося, що «подвійний код» справді здатний, неабияк ускладнивши семантику і

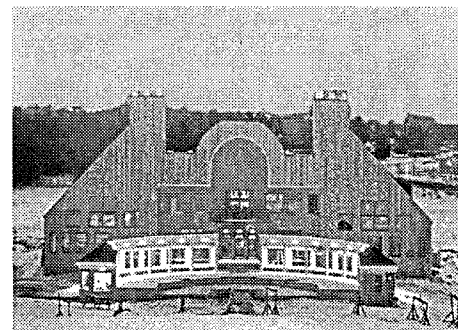
заплутавши синтаксис форми, вивести архітектуру з безвиході «трагедії естетизму» чистих абстрактно-модерністських форм. І з цим завданням постмодернізм упорався. Але будь-яка ідея, доведена до межі, може опинитися в безодні Абсурду: постмодернізм пішов з історичного кону архітектури, залишивши по собі безліч чуждернацьких творів, які не зрозумілі, всупереч початковим настановам, ні фахівцям, ні обивателям. Схоже, відмовившись від професійного диктату на користь вільних прочитань архітектурного образу, постмодернізм загнав себе в глухий кут естетичного релятивізму гібридно-подвійної, ніколи до кінця невизначеної, нечисто змішаної архітектурної форми.

ПОЛІФОНІЗМ

(від гр. *poly* — багато і *phone* — звук) — важливе для розуміння постмодерністської естетики поняття, що походить від музичного терміну «поліфонія» — багатоголосся, засноване на одночасному сполученні і розвитку декількох рівноправних мелодій (форми фуґи та канону, хорал, пасакалья). У ширшому розумінні термін «поліфонізм» завдяки працям М. Бахтіна почав часто вживатися в літературознавстві, культурології, філософії та мистецтвознавстві 20 сторіччя на означення «діалогічного» поєднання рівноправних «голосів» культури. Тут термін поліфонізм перетворюється на загальнофілософську категорію і стає синонімом історико-культурного багатоголосся, багатозначності, багатоплановості змістів культури. Поруч з іншими категоріями М. Бахтіна — «діалогізм», «гетероглосія», «хронотоп», «карнавал» тощо — категорія «поліфонізм» широко використовується в постмодерністській культурі, часто з'являється на сторінках архітектурних видань і стає інструментом вивчення та опису міського і культурного ландшафту (дослідження М. Фолк-Серра та ін.).

ПОП-АРТ

(англ. *Pop-art* — «популярне» мистецтво) — напрям у мистецтві пізнього модернізму. Представники поп-арту: Роберт Раушенберг, Джасперт Джонс, Клас Олденбург та інші — широко використовували в своїх



Дж. Райтер, П. Роуз, П. Ланкін. Павільйон Соїксанто-Дикс. Канада. 1976–1978.

композиціях реальні предмети побуту, фотокولاжі, афіші, рекламу для створення епатажних сурогатів мистецтва — «решток цивілізації».

Запроваджений 1956 року Лоуренсом Елоуеєм, термін «поп-арт» набув в устах тогочасних теоретиків мистецтва мало не лайливого змісту.

Як тільки не називали поп-арт критики: Герберт Рід охрестив його «антимистецтвом», Платнер — «збоченням від мистецтва», Карл Борев — «сумішню паноптикуму і смітника». Всупереч прикрим відгукам надто вимогливих мистецтвознавців, мистецтво поп-арту напрочуд широко розповсюдилося в американській культурі 1950—1960-х років і справило чималий вплив на архітектуру.

В американській архітектурі 1970-х почали застосовувати умисно яскраву рекламу, підсвітку, використовувати мову афіш і вивісок, сподіваючися, що завдяки «популярним кодам» з побутового «сміття» реальності просторуть «вірші» високої архітектури.

Маніфестацією поп-артівських прийомів архітектури стали виставка Р. Вентурі та Д. Скотт-Браун «Знаки життя» (1976) і знаменитий веніціанський «іонічний ордер» у музеї ім. Аллена. Естетика поп-арту — безпосереднє джерело ідей і засобів раннього американського постмодернізму 1970-х років, умовно названого поп-архітектурою.

«ФІЛОСОФІЯ СИМБІОЗУ» В АРХІТЕКТУРІ

Кішо Курокава. 1984 – 1989*

«ФІЛОСОФІЯ СИМБІОЗУ» —
відмова від європейського
«логоцентричного» способу
мислення, що походить
з епохи Галілея, Ньютона
і Декарта,
і перехід:

від індустріального суспільства → до інформаційного суспільства
від модернізму як продукту
європейського раціоналізму → до постмодернізму
і деконструктивізму (Ж. Деріда)
від ієрархічної
«моделі дерева» → до концепції «ризматики»
(Ж. Делез, Ф. Гуатарі)
від дуалізму та ідеї
універсального ладу → до плюралізму
та індивідуалізму

а в архітектурі:

від «інтернаціонального стилю» → до «інтеркультуралізму»

Прийоми архітектури симбіозу:

- ЗРІВНЯННЯ В ПРАВАХ ЦІЛОГО І ЧАСТИНИ**
відношення частини до цілого: дзен-буддистське
нерозрізнення і нетотожність (Д. Судзукі)
- ОБОРОТНІСТЬ ЗОВНІШНЬОГО І ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ**
відмова від меж між інтер'єром і екстер'єром, їх
взаємопроникнення
- ВВЕДЕННЯ В СТРУКТУРУ «ТРЕТЬОГО», ПРОМІЖНОГО
ПРОСТОРУ**
традиційна для Японії енгава — буферний невизначений
внутрішньо-зовнішній простір
- ЗНАХОДЖЕННЯ АБО ТВОРЕННЯ СИМБІОТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ**
введення елементів історії і традиції, переплетення
традиційних і новітніх елементів
- ПІДКРЕСЛЕННЯ РОЛІ ДЕТАЛІ**
повернення до цінності матеріалу і цінності ремесла,
що виражають людську одухотвореність

*Курокава К. Архитектура симбиоза // Архитектура СССР. — 1964. — №5. — С. 109-113. Kurokawa K. Toward the Evocation of Meaning // Space Design. — 1989. — №297. — P. 12—22.

ПОСТІНДУСТРІАЛЬНА АРХІТЕКТУРА

(англ. Post-Industrial).

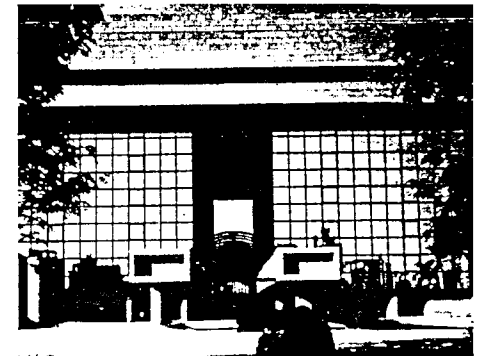
Архітектурний критик Л. Райт запропонував замінити поняття «постмодернізм» в архітектурі на інше, на його думку вдаліше: «постіндустріалізм», посилаючись на відомі соціально-політичні концепції «індустріального» і «постіндустріального» суспільства (Белл, Бжезинський, Брюс-Брігс та ін.).

Якщо постмодернізм — культура постіндустріального суспільства, то чому б постмодерністську архітектуру справді не називати, за Л. Райтом, постіндустріальною? Запропонована заміна має важливий зміст. Адже йдеться не про гру в слова з префіксом «пост» (яким наприкінці 20 сторіччя нікого не здивуєш: пост-історія А. Гелена, постмодерн, поставангард, постсучасність тощо). Річ в іншому. Термін «постмодернізм» недостатньо відбиває одну з наріжних особливостей архітектури останніх десятиліть — її антитехніцистську скерованість. Уся «сучасна архітектура» була перейнята холодком індустріальних метафор, що перетворили «Будинок» з «Образом Світотвору» на «Машину для Житла». Постіндустріальна архітектура — це та архітектура, що «позбулася диктату індустрії, техніки і здатна звернутися до людніших цінностей», — вважає Л. Райт, і з ним, либонь, варто погодитися. Термін «постіндустріальна архітектура» більш точно відповідає архітектурним настроям 1970—1980-х років — відмові від «машинності», посиленню «технофобії» та спробі повернутися до старих добрих часів, коли архітектурна форма зверталася до духовного світу людини мовою художніх образів і була сповнена метафізичних значень.

ПОСТМЕТАБОЛІЗМ

(англ. postmetabolism) —

напрямок в японській архітектурі 1970-х років, багато в чому аналогічний західному постмодернізму. На чолі постметаболізму — Кішо Курокава. У 1960-х роках в японській архітектурі панував так званий метаболізм: поетизація архітектури і міста як природних організмів, що розвиваються, проектування капсульних систем і мега-



К. Курокава. Будівля Червоного Хреста. Токіо, Японія. 1980-ті рр.

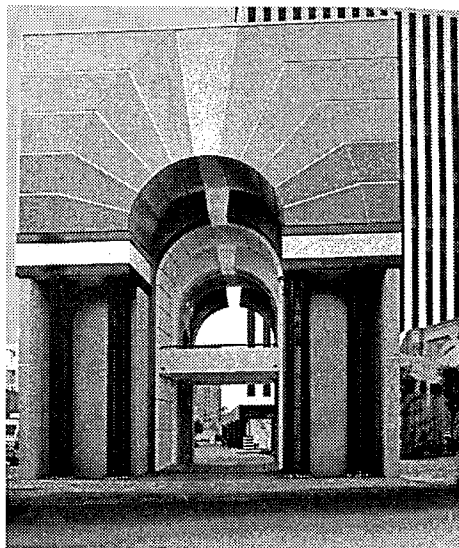
структур, здатних до зміни і росту. Теція постметаболістів виникла як контрнатяг, як заперечення колишніх ідей з їх футурологічним і технологічним оптимізмом. Постметаболізму притаманні відхід від функціонального і технологічного трактування архітектурної форми, особливий інтерес до духовної сутності, до образу, соціально-культурних значень і традиційних символів архітектури. Близькі до постмодернізму провідні концепції К. Курокави «архітектура симбіозу» і поетика «проміжних просторів» (табл. 19).

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ

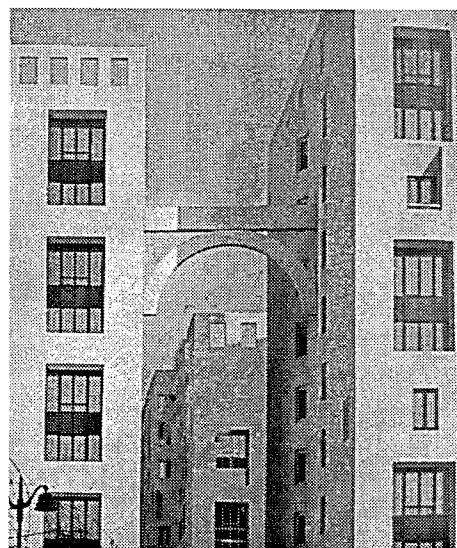
(англ. Postmodern Classicism) —

напрямок в архітектурі й містобудуванні, що поширився з середини 1970-х років у європейських країнах (М. Кюло, Р. Бофілл, Д. Стерлінг), Америці (Ф. Джонсон, М. Грейвз, Ч. Мур), Японії (А. Ісодзакі, Я. Кійіма, Т. Ватанабе). Постмодернізм і класицизм — два ніби взаємовиключні поняття, що метафорично поєднуються.

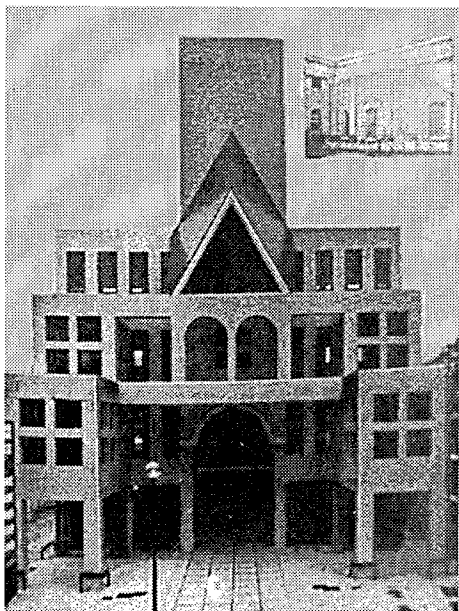
Постмодерністський класицизм містить у собі заперечення багатьох ідей, від початку закладених в постмодерністському русі (як от «хаотизм», злука високого і низького, естетика кічу), і проповідує повернення до забутих традицій класичної архітектури, до засад завершеності, симетрії, гармонії, ладу. Є кілька напрямів усередині постмо-



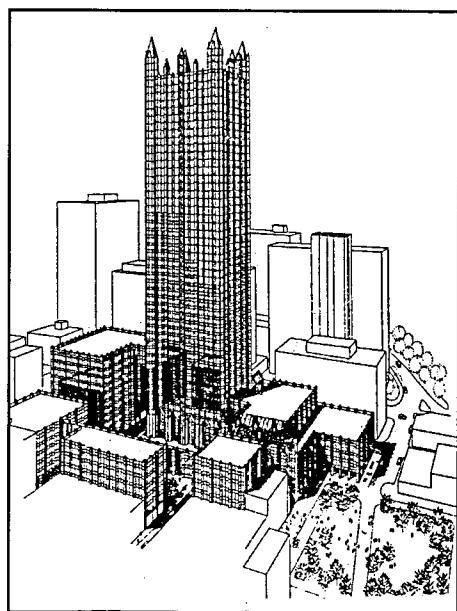
Ч. Мур. Арка Лафайета. П'яца д'Італія. Нью-Орлеан, США. 1975–1980.



Ж. Бенамо, К. де Портзампарк. Житлові будинки. Париж, Франція. 1975–1979.



Т. Ватанабе. Будівля Сун-Туморі, поблизу Осаки. Японія. 1980.



«Джонсон і Берджі». Проект хмарочоса РРГ в Пітсбурзі. США. 1978–1982.

дерністського класицизму: «палладіанство» (Б. Райхлін, Ф. Рейнгарт, К. Террі, К. Скарпа та ін.); «офіційний» класицизм (переважно в США: А. Грінберг, фірма «Гувер, Берг, Десмонд» та інші); національні версії неокласицизму: французька (Ж. Бенамо і К. де Портзампарк), іспанська (М. Гарай, М. Інїгес, А. Устарос, Х.-І. Лінасоро) та інші. Одне з іронічних визначень постмодерністського класицизму — неонеокласицизм. Подвійний префікс — натяк на відмінність від попередніх неокласичних тенденцій в архітектурі 20 сторіччя: неокласицизм 1910—1920-х років, стилізований класицизм фашизму і нацизму (Італія, Німеччина) 1930—1940-х, американський офіційний класицизм 1950-1960-х.

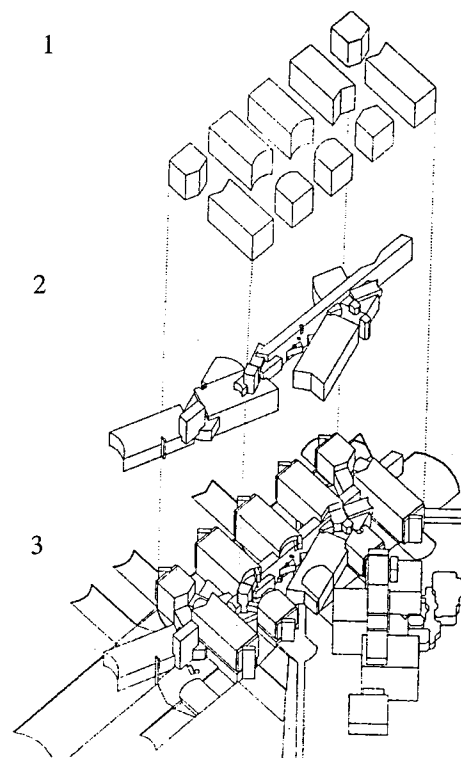
Сфера «класичної» традиції, що відроджується в 1970—1980-х, трактується надто широко. Це, далєбі, не тільки західноєвропейський класицизм, а й греко-римська античність, і Відродження, і бароко, і післякласицистичні європейські стилі. Неонеокласицизм допускає як ордерні стилізації, так і безордерні композиції, як точні копії, так і вільні вправи на класичну тему, аж до своєрідного «класицизованого» модернізму в дусі Міса ван дер Роє.

З початку 1990-х з'являється негативне ставлення до постмодерністського класицизму, котрий, на думку оглядачів, хотів зробити архітектуру галуззю маркетингу, звівши її до «торгівлі фасадами», і був настільки відверто фальшивим і безглузким, що сприйняли його лише найлегко-

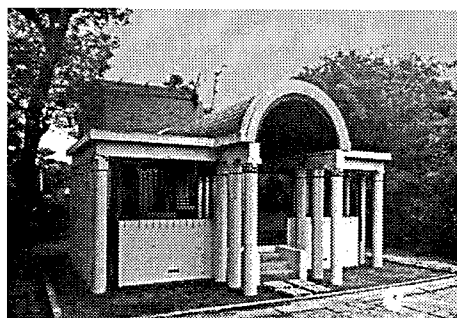
важніші проектувальники, критики та підприємці. Проте з цією думкою можна і не погоджуватися. Адже в рамках постмодерністського класицизму (як і будь-якої іншої течії) створювалися і прекрасні, і потворні, і високопрофесійні, і позбавлені смаку твори. Як би там не було, а в 1990-х роках постмодерністський класицизм за-непадає і стає історією.

ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ —

філософсько-критична і літературознавча школа. Найвідоміші її представники: французький літературознавець, есеїст Р. Барт (1915—1980), що проголосив «Смерть Автора» і, згодом, — «принадність тексту»;



П. Ейзенман. Проект Біологічного центру Франкфуртського університету. Франкфурт-на-Майні, Німеччина. 1987. Аксонометрія: 1 — основні елементи; 2 — «хребет»; 3 — загальний об'єм.



Я. Кийїма. Святилище Мацуо. Кумамото, Японія. 1975–1976.

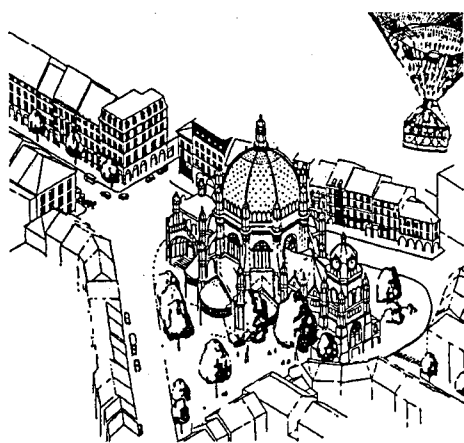
французький філософ і соціолог М. Фуко (1926—1984), відомий своєю теорією «дискурсу»; Ж. Деріда (нар. 1930), що проповідує стратегію деконструкції і філософію відмінності, трактованої як «невисловна мовою відмінність», як «вічна незбагненність» та «інакшість».

Постструктуралізм з його тяжінням до скептицизму, нігілізму і всеосяжної іронії виражає загальні культурні тенденції, яких не уникла й архітектура. Рухаючись назустріч нудзі й відчуженню, архітектурний деконструкціонізм, що взяв курс на «декомпозицію», «децентралізацію» та «непослідовність», — наочна пластична паралель ідеям французького філософського постструктуралізму.

ПОСТУРБАНИЗМ —

умовна назва комплексу містобудівних ідей і концепцій постмодернізму. Постурбанізм має яскраво виражений антиурбаністичний характер. Його основа — повне неприйняття індустріальних методів техніцистського планування великих міст. Постурбанізм приніс з собою ностальгійну нотку повернення в доіндустріальне традиційне місто з його звичними масштабом і елементами — вулиця, квартал, площа (табл. 20).

Крайня форма вираження постурбанізму — так званий антиіндустріальний опір братів Л. і Р. Кріє, Брюссельської школи,



АРАУ. Проект реконструкції історичного району Брюсселя. Бельгія. 1980.

Римської школи архітекторів-урбаністів та інших. Ці архітектори й урбаністи пропонують утопічну ідею: відмовитися від сучасної індустріальної техніки і методів будівництва і повернутися в далеке минуле, до ремісничо-домових форм «штучної» дрібномасштабної забудови і цехових прийомів.

Ідеї реурбанізації європейського міста закладено в Палермській і Брюссельській (1978) деклараціях.

ПОШЕ

(фр. *poche* — мішок) —

улюблений системою Еколь де Боз'Ар «закишенькований» план замкнутого типу, що складається з окремих частин. Цей принцип компонування плану будівлі походить від класицизму. Колись Боз'Ар його канонізувала, а «сучасний рух» згодом відкинув геть.

Повернення до композиційної схеми «поше» властиве архітектурі 1970—1980-х років. Її часто застосовували в своїх проєктах Р. Бофілл, Римська школа архітекторів-урбаністів та багато інших митців. Протиставлене «вільному плануванню» і відкритим композиціям модернізму, планування «поше» втілює повернення до класичних принципів замкненості, завершеності, закритості архітектури, орієнтацію на її традиційні зразки.

РАДИКАЛЬНИЙ ЕКЛЕКТИЗМ

(гр. *eklektikos* — такий, що вибирає; я вибираю) —

естетичне кредо і творча засада архітектури постмодернізму. «Радикальний еклектизм» — саме так називалися висновки до першого видання книжки Чарлза Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» (1977) — основна альтернатива «сучасному рухові» в архітектурі. Радикальний еклектизм передбачає змішування настанов і цілей, стилів і ідеологій, фрагментарність і «розумний вибір», повернення до еклектичного світорозуміння, здоровий курс вибору цюхвилинного, ситуативного, доречного. «Якщо хтось може дозволити собі жити в різні епохи і в різних культурах, — запитує Дженкс, — навіщо йому обмежува-

Табл. 20

ЗАСАДИ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА

Леон Кріє. 1978*

ГЛОБАЛЬНА СТРАТЕГІЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА

Ідеал: доіндустріальне, «традиційне» місто, співмасштабне людині
Основна засада: збереження звичної морфології історичного міського простору (квартал, вулиця, площа); підтримка традиційної міської топографії

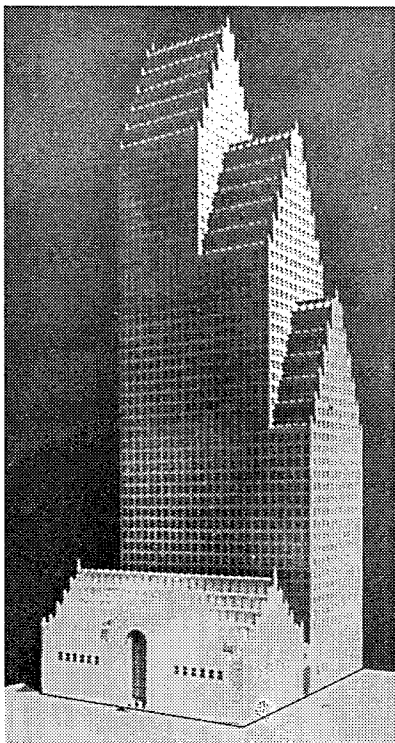
ШІСТЬ БАЗИСНИХ ТЕЗ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА

- 1 Місто може бути реконструйоване лише у формі вулиць, площ і міських кварталів
- 2 Ці квартали повинні інтегрувати всі функції міського життя, не перевищуючи за своїм ареалом 35 га і 15000 жителів
- 3 Вулиці та площі повинні мати схожий характер і бути перебудовані відповідно до масштабу людини
- 4 Їхні розміри і пропорції повинні бути такі, які мають найкращі доіндустріальні міста
- 5 Простота повинна бути метою міської топографії
- 6 У міській структурі має бути виявлена ієрархія громадських і житлових просторів, різних майданів і вулиць, монументів, класичної архітектури і простонародних споруд

*Krie L. Rational Architecture. The reconstruction of the European city. — Bruxelles, 1978.—213p.

тися сьогоднішнім і певною територією? Еклектизм — це природна еволюція культури, що має вибір?»

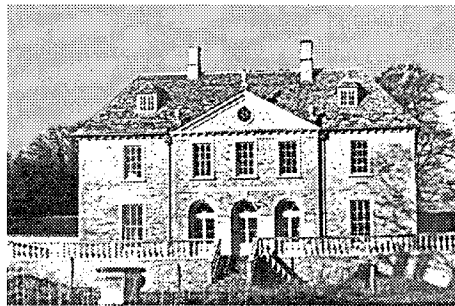
У практиці архітектури постмодернізму кредо «радикального еклектизму» виявилось найбільш легко репродукованим. Це колажно-аплікативна манера поєднання геть чисто усього в одному об'єкті. Це екстравагантні «буйабези» Ф. Джонсона, можливість з легкістю накладати голландський дах на італійське палаццо і завершувати високими шпилями хмарочос на манір 1920-х років. Це вільне цитування прототипів у М. Грейвза і Дж. Стерлінга. Це дивне мистецтво поєднань і накладання: плану палладіанської вілли, критських колон, класичних замкових каменів, готичних порталів і елементів гай-теку. Це образ мислення і метод формотворення суспільства споживачів у добу постгуманності.



Ф. Джонсон. Ріпаблік-банк-центр. Г'юстон, Техас, США. 1981–1984. Макет.

РЕВІТАЛІЗМ

(лат. *re* — поновлення, *vita* — життя) — буквально: поновлення життя, надання життя, творчий метод архітектури, здатної «оживити» минуле. Яскравий приклад ревіталізму — творчість Квінлана Террі. Цей майстер ордерної стилізації, на якого справило вплив високе Відродження, зокрема А. Палладіо, дійсно, як ніхто інший, уміє «вдихнути» нове життя в класичні форми архітектури.



К. Террі. Вейвертон-гауз. Моретон-Марі, Великобританія. 1979–1980.

РЕГІОНАЛІЗМ

(англ. *regionalism*) — один з найбільш впливових напрямів в архітектурі другої половини 20 сторіччя, що програмно звернувся до місцевих особливостей і регіональних джерел архітектури, на противагу космополітизму і абстрагованості архітектури «інтернаціонального стилю». Регіональна архітектура пов'язана з місцем, укорінена в місцевості. Умовно розрізняють:

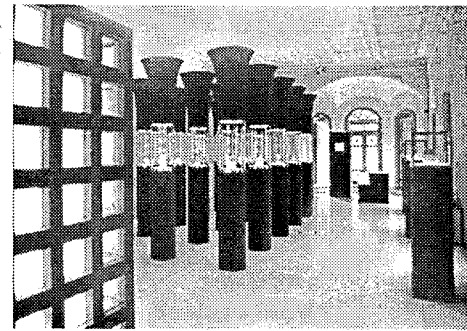
- 1) Регіоналізм у рамках «сучасного руху»; за З. Гідіоном, 1950—1960-ті роки — час сплеску своєрідного нового регіоналізму, що спирався на неєвропейські культурні традиції, особливо в Японії, Мексиці.
- 2) Новий регіоналізм (Б. Голдстейн) у рамках постмодернізму; поняття перегукується з близькими за змістом, але вужчими термінами «вернакуляр» (Ч. Дженкс), «індивідуальний культурний контекст» (К. Курокава), «регіоналізм» (С. Стивенс). Новий регіоналізм 1970—1980-х років

звертається до відтворення місцевих форм і традицій, як правило, лише зовнішньо і поверхово. Часто повага до регіональних традицій замінюється іронією і жартуванням. Регіоналізм у такому разі — чисто формальний прийом, відтворення не «духу», а «букви», бо тут байдуже, що наслідувати — сільську народну архітектуру, римську віллу, ацтекську піраміду, і на що звернути увагу — на місцеві матеріали, особливості обробки та орнаментациї, колористику, планування або деталі.

3) Критичний регіоналізм кінця 1980 — початку 1990-х років, (термін уперше використаний К. Фремптоном). Критичний регіоналізм виникає поза рамками постмодернізму як антитеза новому регіоналізмові минулих десятиріч. За П. Деві, критичний регіоналізм — підхід, орієнтований на заломлення якостей місця крізь призму модернізму і сплав минулого, теперішнього і майбутнього. Критичний або історичний регіоналізм набагато поважніший, ніж еклектизм і копіїзм, — вважають прихильники цього напрямку. Він відповідає мовою мистецтва на особливості оточення і традиційної поведінки і мислення, які визначаються такими чинниками, як клімат, флора і топографія.

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ

(англ. *reminiscence* — спогад, нагадування) — мистецький прийом, що досить широко використовується в літературі, музиці, образотворчому мистецтві, один з улюблених в естетиці постмодернізму. Історична ремінісценція в архітектурі — впровадження в нову структуру елементів історії й традиції не шляхом відвертого безпосереднього цитування, а м'яким натяком, мета якого — збудити «спогад» про архітектурний прототип. Наприклад, «ширяючі» алюмінієві двоспадні дахи в проєктах К. Курокави — ремінісценція традиційної архітектури епохи Едо, об'єми Дж. Стерлінга викликають спогади про грецьку стовпу, кампанілу або амфітеатр, а деталі архітектури М. Грейвза часто-густо слугують «натяками» і «відгромадами»: тут — вілла Мадама Рафаєла, тут — Лютьєнс, тут — О. Вагнер. В інтер'єрах «Сунар» Грейвза нема жодної безпосередньої єгипетської цитати, але минуле примарно і невидимо



Х. Холляйн. Музей скла і кераміки. Іран. 1977. Інтер'єр.

присутне в колонах, що розширюються догори, у їх масивності та ваговитості — таким чином відтворено таємничий дух гіпостильних зал. Так само в іранському музеї скла Х. Холляйна оживає дух давньоперської архітектури.

РІВАЙВАЛІЗМ

(англ. *revival* — відродження, відновлення, ренесанс) — буквально відродження. Термін поширився в архітектурі у різних варіаціях і з різними смисловими відтінками. Рівайвалізм у традиціоналістськи орієнтованих течіях звичайно означає будь-яку спробу відродження національних і регіональних архітектурних шкіл, історичних традицій. В авангардистських напрямках рівайвалізм може виглядати цілком сучасно. Скажімо, деконструкціоністи відроджують російський конструктивізм, а група «Нью-йоркська п'ятірка» якось намагалася відродити пафос вільного планування і «стилю Корбіо» 1920-х років: Neo-Corb. У такому разі кажуть «твентис рівайвалізм», маючи на увазі відродження духу 1920-х років у проєктах Р. Мейєра, П. Ейзенмана, М. Грейвза. Зустрічається і поняття «стрейт рівайвалізм» (straight revivalism). Це одна з визначальних характеристик постмодерністської архітектури. Стрейт рівайвалізм означає безпосереднє відродження минулого, нехитрі історичні імітації і стилізації на зразок музею Поля Гетті в Малібу та інших відвертих спроб повернення в Історію.



Р. Мейер. Сміт-гауз. Дар'єн, Конектикут, США. 1965–1967. Південний фасад.

«РОУТ-66»

(англ. «Route-66», «шосе-66») — легендарне шосе в Амарілло (Техас). Проте чому легендарне? Роут-66 — звичайна, хоч і впорядкована, американська автомагістраль загальнодержавного значення. Разом з тим, не помилкою було б сказати, що «роут-66» — мистецький принцип американської архітектури, який постмодерністи 1970-х років пропонували широко використати в своїх проєктах. Характер естетичної засади «шосе-66» набуло завдяки позбавленню смаку, але помітним рекламним щитам, цьому особливому неповторному колоритові американських автошляхів. Мова цієї реклами проста, вульгарна, зрозуміла постійному споживачеві — звичайній пересічній людині. Використати емпірично знайдений принцип «роут-66» означає пристосуватися до масової культури, підкоритися своєму споживачеві, робити архітектуру, прислухаючись до будь-якої зміни його смаків і настроїв.

СЕМІОТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ

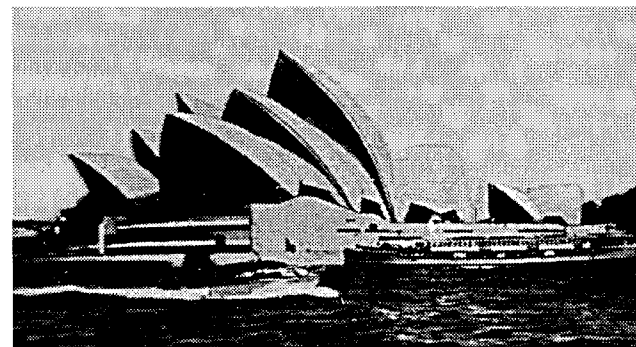
Постмодернізм в архітектурі багато чим зобов'язаний семіотиці — науці про знаки й знакові системи. Поширена думка, ніби між поняттями «архітектурний постмодернізм» і «архітектурна семіотика» можна поставити знак рівняння. Якоюсь мірою

такі твердження цілком слушні, бо в центрі постмодерністської професійної аргументації, здебільшого, — проблеми архітектурного знаку і значення.

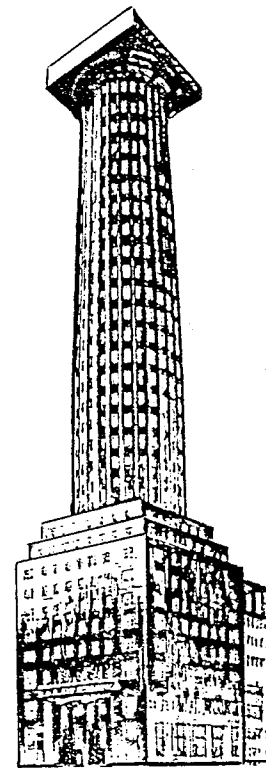
Уже в трактаті Вітрувія є вказівки на прагнення осягнути зв'язки архітектурної форми з певними значеннями. Аналогії між архітектурною і природною мовою можна знайти і в працях «провісника» сучасної семіотики швейцарського вченого-мовознавця Фердинанда де Соссюра (1857—1913). Автори семіотичних концепцій архітектури спираються на багаторічну наукову традицію.

Засновники семіотики — американські філософи Чарлз У. Морріс, який уперше оформив семіотику як наукову систему, і Чарлз С. Пірс, якому належить знаменита типологічна «тріада» знаків: 1) іконічні знаки (копії об'єкта); 2) знаки-індекси (ознаки об'єкта, що мають з ним зовнішню схожість); і 3) символи (тобто знаки, пов'язані з об'єктом умовно або «конвенційно»). Пірсова тріада без змін перейде в архітектуру, де прихильники концепції архітектури як мови шукатимуть приклади «архітектурних ікон», «архітектурних індексів» і «архітектурних символів».

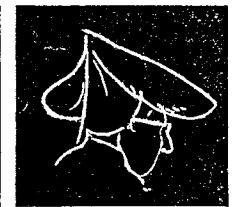
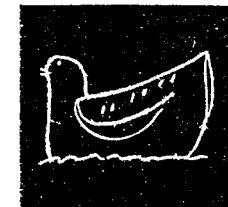
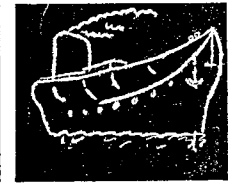
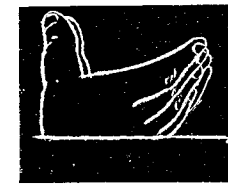
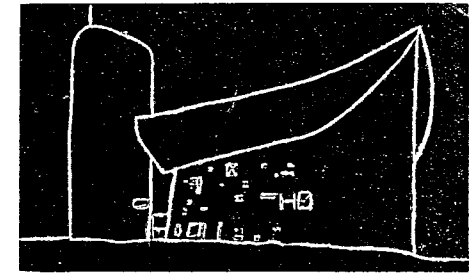
Семіотика набула популярності в науковій і гуманітарній сферах другої половини 20 сторіччя завдяки працям з естетики та естетики 1920—1930-х років (В. Пропп, Я. Мукаржовський, Р. Якобсон) і дослідникам 1960-х: французької структурної антропології і культурології (К. Леві-Стросс, А.-Ж. Греймас, Ж. Курте), мовознавства («генеративні структури» Н. Хомського,



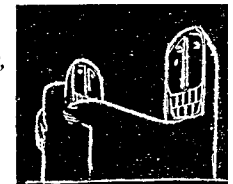
Архітектурні «слова» і «метафори» (за Дженксом):



*Колона як «слово»:
А. Лоос. Будинок газети
«Чикаго Трібюн». 1922.
Проект.*



*Метафори капели
Роншан Ле Корбюзьє,
(1954), намальовані
Х. Шокеном
на семінарі
з архітектурної
семіотики.*



*Двозначність метафори:
карикатура, створена студентами-
архітекторами до офіційного
відкриття сіднейського Оперного
театру королевою Єлизаветою
(з часопису «Архітектура
в Австралії»).*

визначення знаку Л. Ельмслева), теорії мистецтва (тартусько-московська семиотична школа: Ю. Лотман, Б. Успенський, Вяч. Вс. Иванов, М. Гаспаров та ін.).

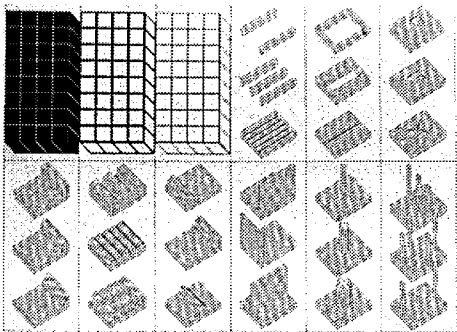
Значення (signification) трактується в семиотиці як відношення означника (signifiant) до означуваного (signife) (Ф. де Соссюр); знак — співвіднесення «плану змісту» і «плану вираження» (Л. Ельмслев). Ці визначення майже без зміни перейдуть до архітектурної семиотики.

У другій половині 1960-х з'являються перші семиотичні дослідження архітектури (Дж.-К. Кеніг, Ф. Шоай) і праці про архітектуру як мову (Н. Прак, С. Хельсбрен). Аналіз ордерних форм за допомогою методів семиотики належить В. Маркузону, спроби зв'язати архітектуру з теорією інформації — І. Страутманісу.

Нова хвиля захоплення архітектурною семиотикою — кінець 1970 — початок 1980-х. Виникає безліч оригінальних концепцій (Дж. Бродбент, Ч. Дженкс, Х. Бонта, М.-Л. Скальвіні, У. Еко, Р. де Фуско, А. Іконников, О. Раппапорт, О. Явейн, Д. Бернштейн, Г. Станішев, В. Глазичев, Г. Каганов, Г. Ревзін, О. Росинська, В. Хайт, І. Лежава та ін.) дослідників комунікативних властивостей архітектури.

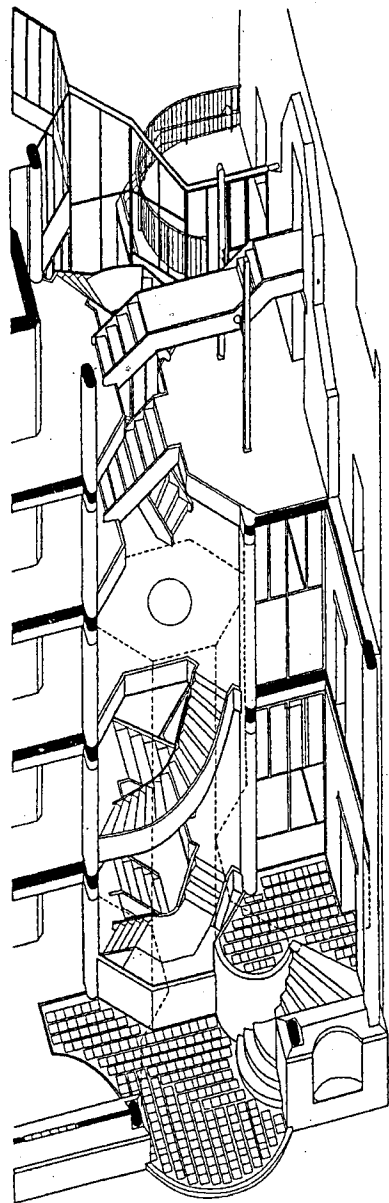
Семиотику звичайно поділяють на три складники:

1) семантику (вивчає відношення знака до означуваного, тобто систему значень і змісту),

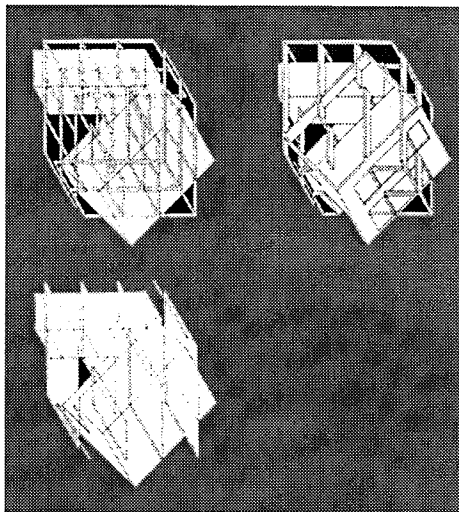


Пошук «базової мови» архітектури: «Суперстудіо Істограмми д'аркитеттура». 1969. Проект.

Витончена «структуралістська» поетика і переускладнений «синтаксис» архітектурної форми:



А. ван Ейк. Житловий будинок-кіндергартен. Амстердам, Голландія. 1976–1980. Аксонометрія чільних сходів.



П. Ейзенман. Гауз-III для Роберта Міллера. Лейквілл, Коннектикут, США. 1971. Трансформаційні креслення.

2) синтаксис (вивчає способи з'єднання знаків один з одним),

3) прагматику (вивчає відношення знака до інтерпретатора, тобто особливості сприйняття і прочитання знаків). Усі три напрями розвинуті в архітектурних дослідженнях. Архітектурна «семантика» цікавиться системою значень архітектурної форми, «морфологія» і «синтаксис» — способом з'єднання архітектурних елементів, «прагматика» — проблемами інтерпретації архітектурних значень.

Особливий напрям семиотичних концепцій в архітектурі — пошук «базової» мови: елементарних, «архетипних» одиниць архітектурної форми і «первинних» структур. Пошуки постмодерністської образності часто спираються саме на ці «вічні», «інваріантні» форми з урахуванням їхніх трансформацій у певному контексті.

В архітектурі 1970—1980-х ходило чимало ідей семиотичного походження: відношення тексту і контексту (в урбанізмі), «нульовий ступінь» письма (Б. Дзеві), «анатомія» архітектурної інтерпретації (Х. Бонта),

«архітектура, що говорить» (Ч. Мур) тощо. Паралель архітектури і природної мови іноді трактувалася майже буквально. Скажімо, Ч. Дженкс виділяв архітектурні «слова» (колони), «фрази» (комплекс споруд) і, звичайно, «архітектурні метафори» (на зразок «капсульного будинку Накагін К. Курокави, Оперного театру в Сідней Утцона або капели Роншан Ле Корбюзье, не втомлюючись твердити про багатозначність їх прочитань. Вся книжка Дженкса «Мова архітектури постмодернізму», власне, була лише популярно викладеним семиотичним дослідженням архітектурної форми. У 1970—1980-ті роки семиотичному аналізу піддавалися також «урбаністичний ландшафт», планувальні структури міст, міське середовище і навіть міська культура.

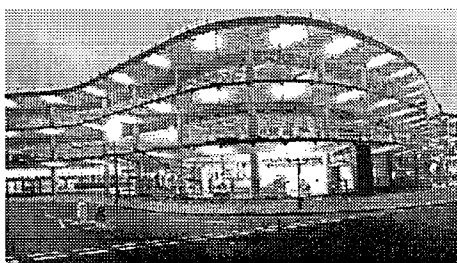
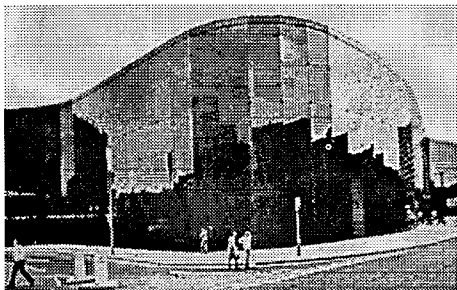
Хвиля цікавості до виражальних проблем тектонічної форми, трактування архітектури як засобу мистецької комунікації, спроби аналізу архітектурного та міського «семіозису» — знакового процесу — найбільш захоплюючі сторінки історії фаху. Ці дослідження залишили слід не тільки на папері, а й у численних спорудах. І переускладнений «синтаксис» зміщень, зрушень площин П. Ейзенмана, і «декоровані сараї» Р. Вентурі, і метафорична «гра значень» М. Грейвза, і «морфологічні трансформації» О.-М. Унгерса, і витончена «структуралістська» поетика А. ван Ейка, — усе це реалізації концепції архітектурної семиотики, втілені слова і літери «мови архітектури постмодернізму».

СЛІК-ТЕК

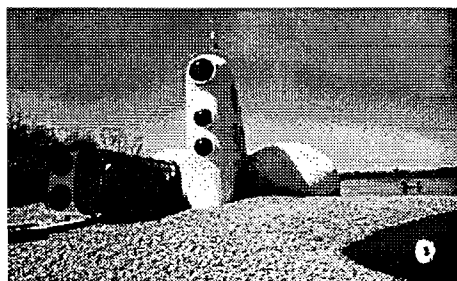
(англ. Slick-Tech; slick — гладкий, блискучий) —

«стиль глянцевого блиску», умовна назва напрямку в архітектурі 1960—1980-х років, що обіграє скляні мембрани різних поверхонь. Ці поверхні часто мають складні, непрямокутні конфігурації. Вони створюють ефекти безупинних відбиттів у дзеркалі фасадів (IDS-центр в Міннеаполісі Ф. Джонсона), вигнутій «маслянисто-блискучій плівці» («Великий чорний рояль» Н. Фостера в Іпсвічі), осяйній стереометрії багатьох композицій Дж. Портмена і «кришталевих зливках» С. Пеллі. Високий технологізм слік-теку, багатозначність і метафоричність самої «дзеркальної теми», під-

креслений конфлікт внутрішнього і зовнішнього простору, від самого початку дисонанс функційної та естетичної програм роблять слік-тек одним з найсуперечливіших, хоч і, безумовно, одним з найекстравагантніших «конкурентів» архаїзуючому постмодернізму.



Н. Фостер і Асоціація. Фабрика «Вілліс Дьюма». Головний офіс. Інсвіч, Великобританія.. 1972–1975. Екстер'єр удень та інтер'єр уночі.



Група «Ант Фарм». Будинки сторіччя. Околиці Г'юстона, Техас, США. 1972–1973.

СТАЙЛІНГ

(від англ. *style* – стиль, мода, вишуканість) —

напрямок в американському дизайні, що спирається на стилізацію, яка створює враження ідеальної доцільності предмета. Прийоми стайлінгу запроваджені американськими дизайнерами в проектування автомобілів і меблів. Деякі твори в стилі гай-теку, тотального дизайну, а також інженерні й пневматичні конструкції, що лежать за межами «чистої архітектури», перегукуються з дизайнерськими об'єктами, виконаними в дусі стайлінгу. Ефектні, барвисті форми пневматичної архітектури, на штабл тієї, яку пропонувала група «Ант Фарм» з Техасу в 1970-х, створюють загадковий, часом ірреальний, неорганічний світ «альтернативи» традиційному архітектурно-містобудівному оточенню. Ці явища перебувають на периферії архітектурного процесу. Проте в історії «центр» і «периферія» часто міняються місцями. Чи не посядуть з часом панівне становище форми стайлінгу, гай-теку і тотального дизайну?

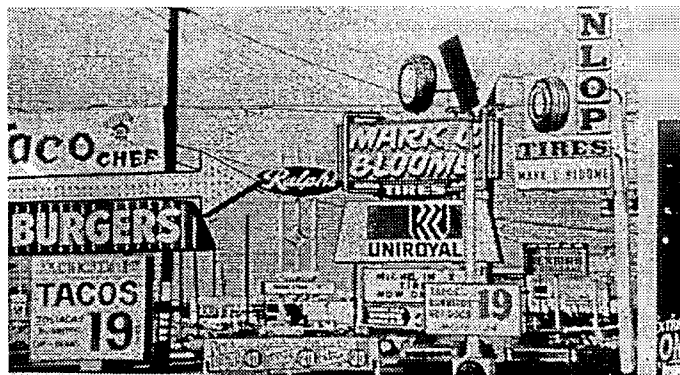
СТІК-СТАЙЛ, або «СТИЛЬ ДАУНІНГА»

(*Stick-Style*, від англ. *stick* — ломака, брусок) —

буквально: «ломаковий» або «рейковий» стиль, запроваджений в американській архітектурі Даунінгом ще в середині 19 сторіччя. 1842 року Даунінг видав перший в США альбом вірців житлових будинків: «Італійська вілла», «Будинок у готичному стилі» тощо. Елементи класицизму сусідували тут з готичним декором, а «георгіанські двері» — з балконами неозначеного стилю. Виразна тенденція до відродження національних традицій в архітектурі США 1970-х років багато запозичила саме у стік-стайлу, що його докладно й влучно схарактеризував архітектурний критик В. Скаллі: «мальовничо-еклектичний стиль».

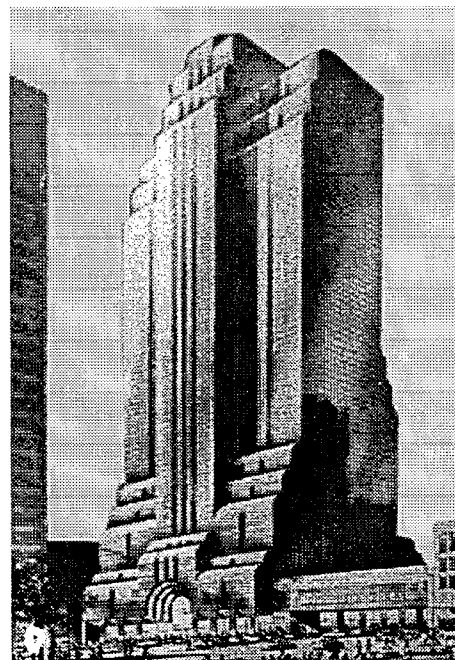
СТРІМЛАЙН

(англ. *stream-line* — поточна лінія) — напрямок у дизайні кінця 1930—1940-х років, якому властиві заокруглені форми, плинні лінії, м'які обриси. Пожвавлення



Стріп-архітектура. Характерний фрагмент узбічного середовища американського міста.

мотивів стрімлайну помітно в комерційній архітектурі 1980-х років. Через півсторіччя форми стрімлайну анітрохи не виглядають застарілими. Типовий приклад — чиказькі роботи фірми «Мерфі й співробітники».



Х. Джан, М. Вольф. Північно-західний вокзал у Чикаго. США. 1930–1940-ві рр. Проект. Головний фасад.

СТРІП-АРХІТЕКТУРА

(від англ. *stripe* — смуга) —

«смужна архітектура». Р. Вентурі використовує цей термін на означення певної форми містобудівної конурбації уздовж проїжджої частини автомагістралі. Стріп-архітектура притаманна курортним і розважальним центрам півдня США. Вирізняється дивовижною хаотичністю, безліччю різної реклами, непорядкованістю і некерованістю зростання. Приклад комерційної архітектури «смуги» — перспективний план розвитку міста-магістралі Каліфорнія-Сіті, виконаний фірмою «Вентурі і Раух».

СТРУКТУРАЛІЗМ

(від лат. *structura* — будівля, взаєморозташування частин, зв'язок) —

1) поняття, що широко використовується у західній філософії, культурології, методології наукового знання другої половини 20 сторіччя, на означення теоретико-літературної критики («нова критика») у Франції. Структуралізм пов'язаний з семіотикою — наукою про знакові системи, використовує ідеї Ф. де Соссюра у мовознавстві та К. Леві-Стросса в етнології. В 1960—1970-х роках ідеї семіотики і французького структуралізму потрапили в архітектурну теорію і визначили розуміння архітектури як мови (У. Еко, Ю. Йодіке, Ч. Дженкс, Дж. Бродбент, Х. Бонта, Р. де Фуско, М. Скальвіні, Ф. Шоай);
2) умовна назва архітектурної течії 1960—1970-х років, що виокремилася з «сучасно-

го руху». «Структуралісти» акцентували співвідпорядкування елементів, структурний поділ форм і вияв комунікаційних зв'язків для підсилення експресії, емоційності архітектурної форми.

Архітектурний структуралізм відомий у кількох версіях: голландський (П. Блом, А. ван Ейк, Х. Херцбергер), французький (Ш. Вудс, А. Йосич, Ж. Кандиліс), японський (К. Танге та ін.). Серед структуралістських будівель згадується і Шефільдський Парк-гіл, і деякі твори А. і П. Смітсонів та Л. Кана. Власне, структуралізм не мав єдиної творчої платформи. Він «розпушив» ґрунт архітектурної думки і виступив як особливий, самостійний напрям в архітектурі, котрий годі зводити до ролі післямодерністської або передпостмодерністської течії.



П. Блом. Спільно-юс-центр. Гелмонд, Голландія. 1975–1977.

СУБУРБІЯ

(від лат. *sub* — під, поблизу, майже та *urbanus* — міський) —

буквально: передмістя. Субурбія — опое-тизований раннім постмодернізмом «білий світ» одноманітного, монотонного безви-разного хаосу одноповерхової Америки. Субурбія не створюється архітектором, це типовий продукт «тотального дизайну», жива конгломерація з мільйонів стандарт-них будиночків, максимально повне вира-ження прагнень так званого середнього класу.

«Безвиразна субурбія» — традиційно аме-риканське явище. У США основний тип житлового будинку — одноквартирний ко-тедж на передмісті. Понад 70 відсотків

американців мешкає в таких будиночках, чудово колись описаних Л. Мамфордом: «безліч одноманітних, ідентичних будин-ків, конче збудованих в одну лінію на од-наковій відстані, на однакових шляхах, в позбавленій рослинності громадській пус-телі». Такий ландшафт сумної, «буденної та бридкої» субурбії — нескінченне дже-ре-ло цитат і натяків, натхнення і пошуків американського постмодернізму.

СУПЕРМОДЕРНІЗМ

(англ. *supermodernism*) —

концепція К. Джеймсона, викладена у відкритому листі до Ч. Дженкса 1990 року. «Сьогодні, — пише К. Джеймсон, — ми маємо справу з фундаменталістським ру-хом, другою хвилею модернізму, що робить постмодерністське мистецтво ще більш мо-дерністським — супермодерністським. Дру-га хвиля йде повільніше за першу, але вона вирізняється більшим зухвальством (декон-струкціонізм), великою пихою, більшим руйніцтвом».

У супермодернізму нема лідерів, нема єди-ного стилю. Кількість версій визначається кількістю відомих майстрів. Це «мистецтво для мистецтва». До супермодернізму, за Джеймсоном, відносяться всі різновиди пізнього і неомодернізму, а також і пост-модернізм (ласкаво названий ПоМо), бо префікс *post-* дозволяє вважати ПоМо черговою формою, продовженням мо-дернізму, а Ч. Дженкс, ідеолог постмодер-нізму, фатально залишається «всередині» модернізму.

Пафос концепції К. Джеймсона — в заохоченні кинути виклик супермодернізму, остаточно визволитися від модерністської си-стеми поглядів і згадати про традиції. Втім, поняття традиції в архітектурі вельми роз-пливчасте. Залишається лише піддати сум-ніву дівість подібних викликів: скільки «ізмів» в історії архітектури починалося саме з гасла повернення до традицій.

«СУЧАСНИЙ РУХ»

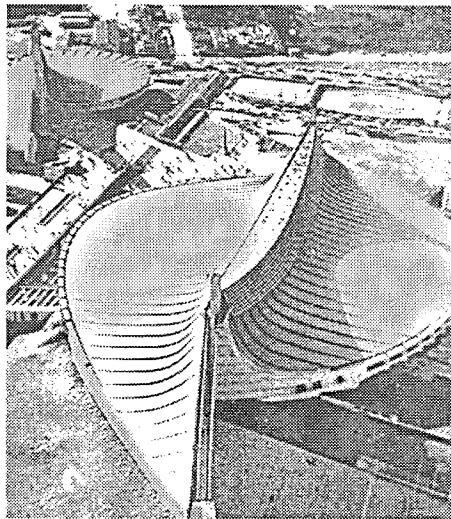
(англ. «*Modern Movement*», «*Modern Architecture*»),

або рух «сучасної архітектури» — загальна назва для різних творчих напрямів в архітектурі 20 сторіччя: функціоналізм,

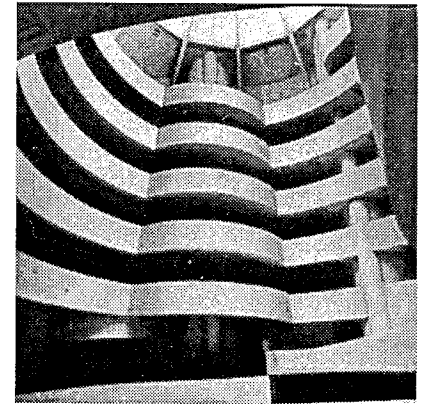
конструктивізм, неопластицизм, «органіч-на архітектура», а також їхні пізніші мо-дифікації, наприклад бруталізм, метабо-лізм, проєктна футурологія 1960-х років.

Поняття «сучасний рух» синонімічне «інтернаціональному стилю» в архітектурі. І те, й інше — частина загальнішого по-няття «модернізм» («модерніті»), під яким розуміють новаторські, авангардові течії у філософії, культурі та мистецтві 1910—1960-х років. Засновники «сучасного руху» в архітектурі — Ле Корбюзьє (Шарль Еду-ард Жаннере), Людвіг Міс ван дер Роє, Вальтер Гропіус, Франк-Ллойд Райт. Най-відоміші представники — Алвар Аалто, Петер Беренс, Тео ван Дусбург (Крістіан Кюппер), Луїс Кан, Адольф Лоос, Еріх Мен-дельсон, Ганнес Мейєр, П'єр Луїджі Нерві, Оскар Суарес Фільо Німейєр, Ернесто На-тан Роджерс, Еєро Саарінен, Луїс Генрі Саллівен, Алісон і Пітер Смітсоні, Кендзо Танге, Йорн Утзон, Річард Бакмінстер Фул-лер, Гуго Герінг, Ганс Шарун, Мінору Яма-сакі та інші.

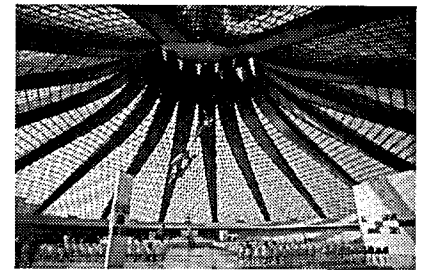
У поняття «сучасний» два значення: 1) су-часний як «теперішній», «сьогоденний», відповідний духові часу (англ. *contemporary*, фр. *contemporain*, нім. *zeitgemass*), і



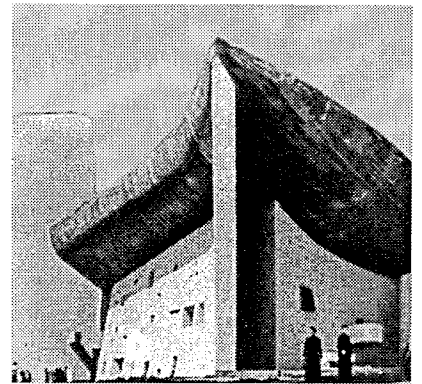
К. Танге. Національна гімнастична зала Іокоги в Токіо. Японія. 1964.



Ф.-Л. Райт. Музей С. Гугенгайма в Нью-Йорку. США. 1956–1959. Інтер'єр.



О. Німейєр. Кафедральний собор у Бразиліа. Бразилія. 1959.



Ле Корбюзьє. Капела в Роншані. Франція. 1950–1955.

2) сучасний як «новий», нетрадиційний, відмінний від колишнього (modern). Саме друге значення передбачає поняття «сучасного руху» в архітектурі, зорієнтованого на ідею «новизни». Може, тому посталий на руїнах «сучасного руху» постмодернізм, усвідомлюючи себе творчою опозицією всьому «новому» і «сучасному», настільки пильно вдвлявся в історію. Проте ретроспективізм і нескінченні стилізації на теми архітектурного минулого здатні втомити не менше, ніж нестримні новації попереднього періоду. Ані підкреслений антиісторизм «сучасної» доби, ані відвертий історизм «постсучасної» не відповіли на питання, в якому напрямі архітектурної думки посуватися далі.

Постмодерністи ставилися до «сучасного руху» подвійно. З одного боку, завзято критикували, відкидаючи його жорсткі догми. З іншого — (не завжди свідомо) працювали «по-сучасному», генетично успадковуючи творчі засади і прийоми модернізму. Часто, не бажаючи визнавати таке «батьківство», постмодерністи спотворювали і пародіювали художню мову «сучасного руху», що вельми сприяло його «виживанню» в нових умовах.

Факт «неомодернізму» 1990-х років переконливо доводить, що «сучасна архітектура» не вмерла в Сент-Луїсі, штат Міссурі, 1972 року опівдні, і, цілком можливо, саме за нею — майбутнє.

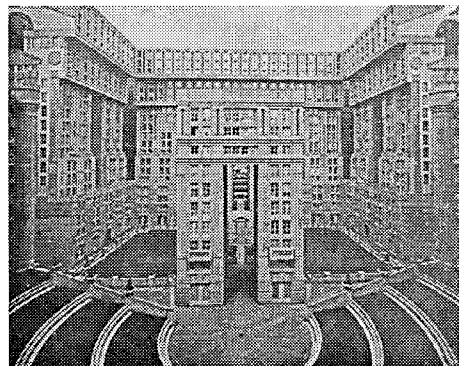
СЮРРАЦІОНАЛІЗМ

(англ. *surrationalism*) —

взаємонакладання двох понять: раціоналізм і сюрреалізм — для характеристики методу і стилю роботи барселонської групи «Тальєр де Архітектура». У сюрраціоналізмі творів Р. Бофілла і «Тальєр» поєднуються, з одного боку, гранична раціональність загальної просторової організації та, з іншого боку, сюрреалістичний характер зовнішнього вигляду, вигадливий зсув масштабів, сновидно-«кошмарне» ламання звичних архітектурних форм.

Епіграфом до творчості «Тальєр» могли б служити слова: «Більше стилю поведінки, ніж ідеалів, більше тактик, ніж програм, більше жестів, ніж планів». Слова ці належать оригінальному мислителю, філософу К.-Р. де Вентосу, естетика якого — теоре-

тична основа «сюрраціоналістичного» методу Р. Бофілла, М. Нуньеса-Яновські й «Тальєр» (табл.21).

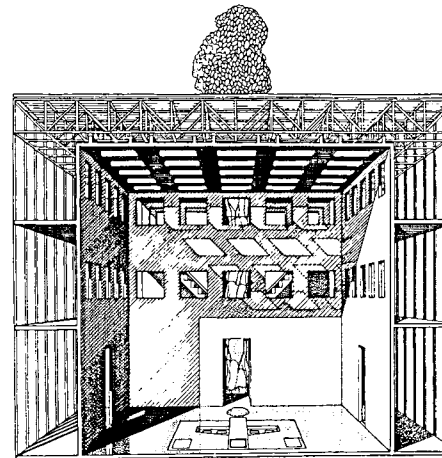


Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура». Житловий комплекс в Марн-ля-Валле. Франція. 1979–1983. Палац і Арка.

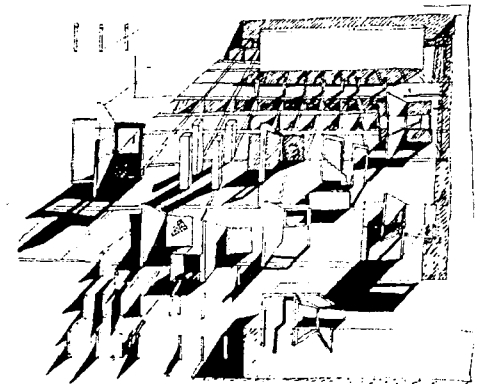
«ТЕНДЕНЦІЯ»

(*im. la tendenza*), або «ла тенденца» — течія в італійській архітектурі 1960—1980-х років, що сповідує засади неорационалізму. Теоретик-засновник течії — Манфредо Тафурі. Основні формальні принципи «тенденції» опрацьовували також Альдо Россі («Архітектура міста», 1966) і Джорджо Грассі («Логічна побудова міста», 1967). До «тенденції» долучалися відомі архітектори К. Аймоніно, Ф. Пуріні, Дж. Грассі, В. Греготті, А. Наталіні та інші. Концептуальні положення «тенденції» в основному зводяться до таких принципів: 1) перенесення акценту зі споруди до вулиці, кварталу, району; 2) відносна незалежність архітектурної форми від функції; 3) увага до історичної пам'яті архітектури міста; 4) пошук первісних елементів архітектури. Представники «тенденції», за вишуканим висловом Кеннета Фремптона, знайшли місце архітектурі «десь поміж творенням і пам'яттю».

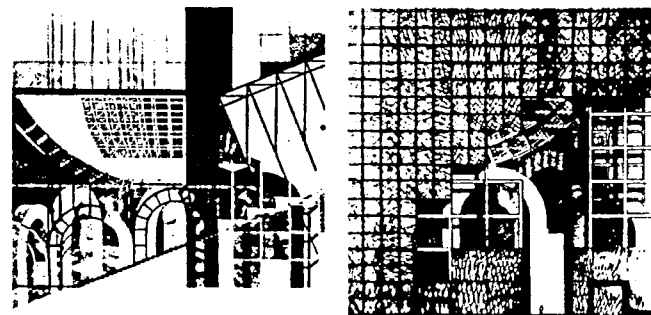
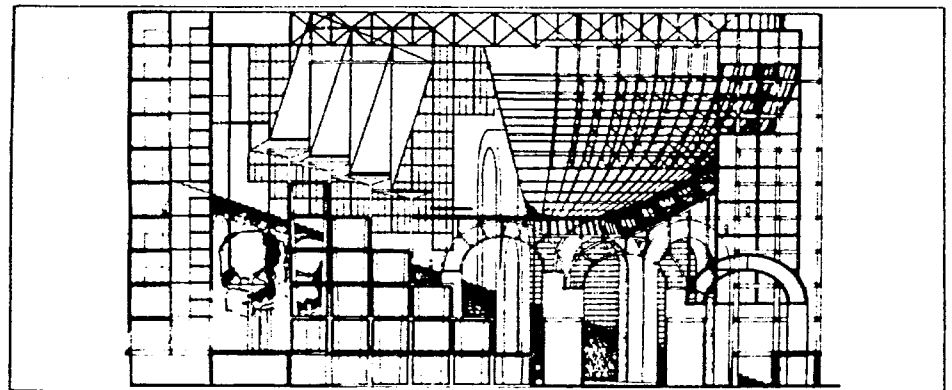
Самих лише нереалізованих проектів кумира італійської архітектурної молоді Ф. Пуріні вистачило б, щоб збудувати кілька міст. Либонь, першим на Заході Ф. Пуріні глибоко проаналізував історико-



Ф. Пуріні. Проект «наукового театрика» по вулиці Саботіно. Рим, Італія. 1979. Перспективний перетин.



Студія «Лабіринт». Композиція на виявлення відношень між елементами і тінями на площі. 1977.



Студія «Лабіринт». Арка і склепіння. 1977.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ «ТАЛЬЄР ДЕ АРХІТЕКТУРА»: «ЕСТЕТИКА НАДМІРУ»

К. Вентос. Єресі сучасного мистецтва. 1980*

ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА КОНЦЕПЦІЙ Р. БОФІЛЛА, М. НУНЬЕСА-ЯНОВСЬКИ І ГРУПИ «ТАЛЬЄР»

«ЗАГАЛЬНА ТЕОРІЯ ВІДНОСНОСТІ МИСТЕЦТВА» ВСІХ ЧАСІВ І СУСПІЛЬНИХ ФОРМАЦІЙ (К. Вентос):

можливість запозичення з арсеналу історичних форм і стилів (ордерні форми, класицизм тощо), відносність нормативних зобов'язань відданості канонам певного стилю

ОСОБЛИВОСТІ НОВОГО ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІСЛЯ РАДИКАЛЬНОГО ПОВОРОТУ 60-х:

- **УПОДОБАННЯ НАДМІРНОГО, ВИПАДКОВОГО, БЕЗЦІЛЬНОЇ ОРНАМЕНТИКИ**
«синтез» сьогодні неможливий, розколотість, гіперіндивідуалізація сучасного мистецтва
- **УПОДОБАННЯ УСКЛАДНЕНОГО, КРИЧУЩО-ЕФЕКТНОГО, БЕЗЦІЛЬНОГО**
викликане падінням функціоналізму і його «риторики» ясності і ладу
- **ЗВЕРНЕННЯ ДО СТАРИХ СТИЛІВ,**
проте не для воскресення минулого. Використання прийомів очуднення. Неправдоподібність класичних форм. «Виривання» з контексту
- **ПОВСТАННЯ ПРОТИ БУДЬ-ЯКОЇ «ПОМІРКОВАНОСТІ»:**
мистецтво шукає межу своїх можливостей, осягає себе через «досвід надміру», міра пізнається її руйнуванням: невідомо, де буде досить, доки не довідається, де буде «забагато»
- **НОВЕ СТАВЛЕННЯ ДО ТЕХНІКИ:**
митець не протиставляє себе техніці, але втручається у виробництво, бере участь у процесі технічного виготовлення, така «реальна політика» сучасного мистецтва
- **ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ І РИТУАЛІЗАЦІЯ ПОВСЯКДЕННЯ**
«біхевіористський театр»: стирання граней між повсякденням і сценічним дійством. Перевага жесту над ідеєю. «Гра» і «недетермінованість». Театралізуюча, ігрова поведінка

* Ventos X. P. de. Heresies of Modern Art. — N-Y, 1980. — P. 26—230. TA Talk AR // Architectural Review. — 1982. — №6. — P. 30,— 31.

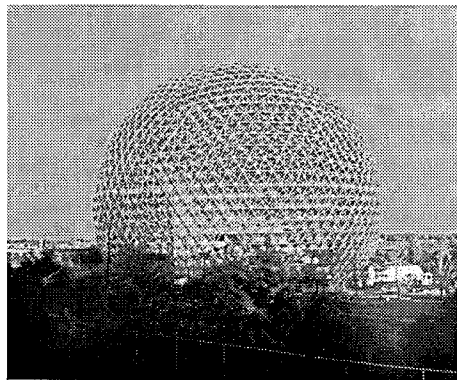
культурні аспекти проектування з урахуванням «місія», згадуючи про «Genius loci». Ф. Пуріні має один цікавий принцип роботи: «Архітектор, що вивчає власну техніку, виступає не так критиком себе самого, як одним з можливих мешканців тієї архітектури, що її він проектує»¹.

Творчі настанови «тенденції» визначили напрямки пошуків італійської архітектури 1970—1980-х років: груп ГРАУ, «Суперстудіо», «Лабіринт». На ціле наступне десятиріччя випереджаючи деконструкціоністів, архітектори студії «Лабіринт» уже в 1970-ті спиралась у своїх проектах на радянські творчі пошуки 1980-х років: братів Весніних, М. Ладовського, Я. Чернихова, Ель Лисицького. Метою групи під керівництвом Паолі д'Ерколе є укладання словника базових архітектурних понять-термінів і відповідних їм проектних компонентів, первинних елементів архітектури: арка, склепіння та інше. Головне в їхніх творах — «свобода творчості», не санкціонована суспільним замовленням. Нездарма монографія з розробками студії «Лабіринт» вийшла під назвою «Паперове місто»: «La sitta di carta» (1978)².

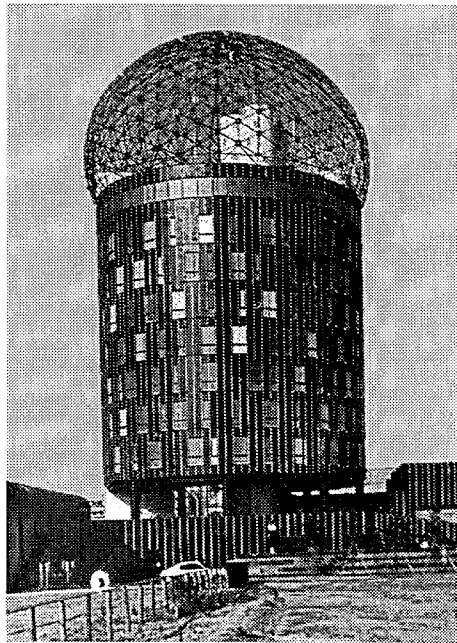
«ТОТАЛЬНИЙ ДИЗАЙН»

(англ. «Total Design») — концепція «всеосяжного проектування», розроблена 1927 року інженером Річардом Бакмінстером Фуллером³. Сутність концепції «тотального дизайну» — в інженерному підході до творення цілісного середовища, в пріоритеті техніко-функційних цінностей при формуванні споруди. Конструктивні системи і структури Р.-Б. Фуллера, блискуче задумані і досконало технічно виконані, часто застосовуються в архітектурі. Щодо самої ідеї «всеосяжного проектування», то сфера її застосування в архітектурі надто обмежена. Концепція Фуллера придатна для сфери дизайну, що

проекує речі для різного предметно-просторового середовища, але не для архітектури. Адже крім утилітарних, архітектура завжди виконувала естетичні завдання, і одне з них — зв'язок з оточенням, творення «унікальної» речі в «конкретному» середовищі. Розповсюдження концепцій і методів



Р.-Б. Фуллер. Павільон США на Експо-67. Монреаль, Канада. 1967.



М. Такеяма. Готель «Бeverлі Том». Хоккайдо, Японія. 1973.

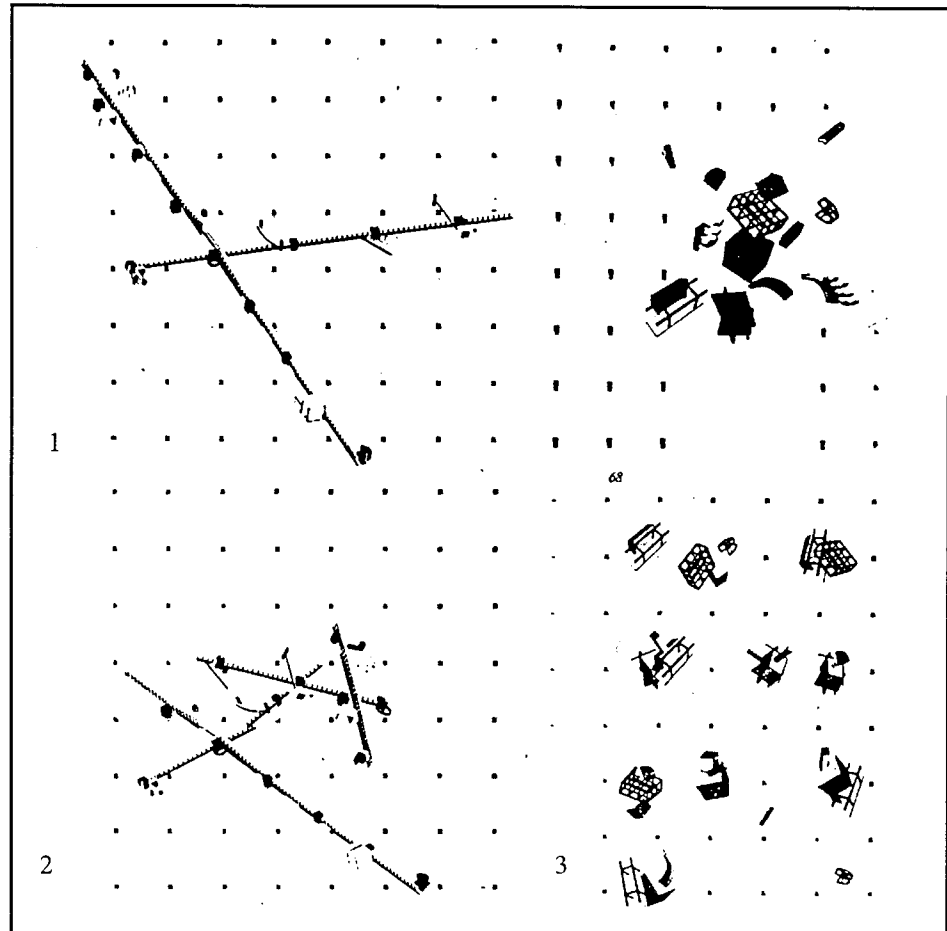
«тотального дизайну» в архітектурі веде до техніцистського знеособлення середовища. Саме проти цього бунтували «контекстуалісти», які закликали до збереження «чуття місця» в архітектурі.

ТОЧКОВА СІТКА —

композиційний прийом деконструкціонізму, що зажив популярності завдяки проекту саду Ля Віллет Бернара Чумі. Архітектурні об'єкти розташовуються в просторі, «розірваному» точковою графічною планувальною сіткою. Вони умовно пов'язані, але здаються поодинокими й відчуженими. Точкова сітка виникає як альтернатива вільного планування в «сучасному русі», з одного боку, і класици-

тичних вісьових композиційних схем і планувань на штатт «поше» постмодерністського класицизму, з іншого, а також планувальних малюнків, створених архітекторами-контекстуалістами, які аморфно розплилися уздовж меж міської ділянки. Суперечка архітекторів, хто перший винайшов знамениту деконструкціоністську точкову сітку — Б. Чумі з його «Садком Джойса» (1977) чи П. Ейзенман з його проектом Каннареджіо (1978), позбавлена сенсу, — підкреслює архітектурний критик, — якщо згадати її витoki. Наприклад,

Б. Чумі. Проект парку Ля Віллет. Париж, Франція. 1983. 1 — Галереї. 2 — Відхилення, зміщення галерей. 3 — Рекombінація кубів.



¹ Purini F. Luogo e progetto. — Roma, 1976. — P. 3, 32.

² Див.: Тихонов В. Архитектурная Италия 70-х: между прошлым и будущим // Архитектура СССР. — 1993. — №3/4. — С. 116—121.

³ Див.: Лебедева Г. Идея «всеобъемлющего проектирования» (total design) и классическая теория архитектуры. — М., 1977. — С. 5—17.

«Нон-Стоп-Сіті» групи «Аркізум» (1970) або проект «Зелене місто» для Москви Барца і Гінзбурга (1930).

Ще один улюблений планувальний прийом деконструкціоністів — взаємонакладання кількох сіток під різними кутами. Близькі приклади використання цього прийому можна знайти в проектах П. Ейзенмана і Д. Лібескінда у 1980-х роках.

ТРАНСАВАНГАРД —

один з найвпливовіших напрямів в образотворчому мистецтві 1980-х років, своєрідна паралель історичних пошуків архітектури постмодернізму. Трансавангард орієнтується на цінності «нового консерватизму». Його характерні риси — опобутовлення, сила ностальгійних і ретро-мотивів, відродження фігуративності та фактографічної життєподібності, натуралізм. Усе це вигадливо сплавлено з авангардистськими прийомами 1960-х років: мінімал- і ленд-арту, колажів і асамбляжів, а також флюксусу, концептуального мистецтва, відеоарту і гіперреалізму наступних десятиріч.

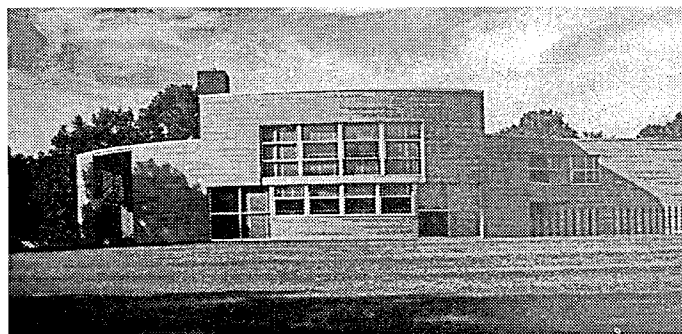
Найпопулярніші види мистецтва трансавангарду — просторові асамбляжі та інсталяції, «соціоскульптура», «нео-гео» (нові геометричні абстракції) і «неоредімейд» (нові «готові речі»), компонування з предметів побутового вжитку.

Апологет і теоретичний лідер трансавангарду — італійський теоретик А. Боніто-Оліва, знаменита книжка якого називається «Мрії мистецтва: між авангардом і трансавангардом». У мистецтві пізніх 1980-х і 1990-х років намітився відхід від ідей пост- і трансавангарду. Мистецтво цього часу не має власної назви, його називають «періодом після Бойса», «модерном після постмодерну», «новим модерном» (Е. Фрай).

ТРЕТЄ ПОКОЛІННЯ

(англ. *Third Generation*) —

усталений у західному архітектурознавстві термін на означення архітектури першої половини 1970-х років. 1972 року в Нью-Йорку вийшла книжка відомого критика архітектури Філіпа Дрю «Третє покоління. Змінне значення в архітектурі». Автор умовно виокремлює в історії західної архітектури 20 сторіччя три покоління:



«Вентурі і Раух». Брант-гауз. Грінвіч, Коннектикут, США. 1971–1973.

1 — «піонери» (майстри «сучасного руху»),
2 — «епігони-естети» (їхні численні наслідувачі в повоєнні роки),

3 — «третє покоління» (нова, заснована на гуманістичних ідеалах хвиля в архітектурі). Вентурі і Джонсон, Россі і Бофілл, Стерлінг і Грейвз — майстри «третього покоління», як і архітектори непостмодерністи — Фостер, Портмен, Рош, Пей. Філіп Дрю так характеризує нову хвилю: «Третє покоління не висуває власної монолітної, самостійної архітектурної програми. Воно радше виявляє знов набуту терпимість і зріле розуміння складних протиріч життя».

Місія архітекторів третього покоління — бути таврувальниками ідеалів «сучасного руху» і провідниками нових засад, серед яких плюралізм, невизначеність і формальна вседозволеність.

«УПАКОВКА» —

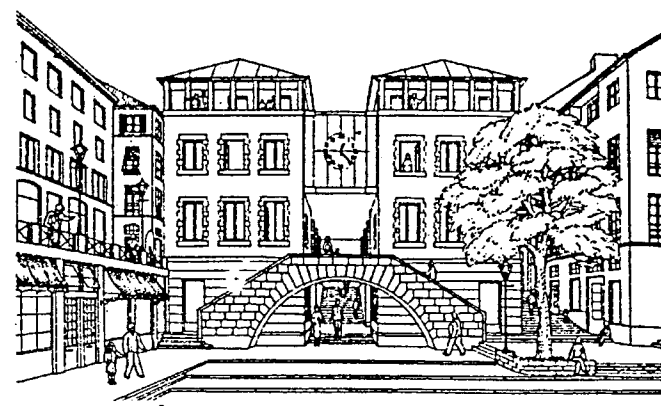
специфічна, здебільшого комерційна діяльність будівельних фірм і їхніх співробітників, так званих дилерів, або нових професіоналів, які не покладають собі містських завдань. Створювана ними масова забудова переважно визначає вигляд міст США, далекий від канонів і вимог «високої» архітектури.

УРБАНІКА

(від лат. *urbanus* — міський) —

одна з назв особливого «міського» напрямку в архітектурі, що узагальнює тенденції в міському плануванні. Близькі змістом, але не тотожні терміни — постурбанізм, нова урбаніка, інвайронменталізм, контек-

стуалізм, середовищний підхід. Загальна ідея, що об'єднує ці концепції, — збереження історичного міста, тактовне ставлення нової архітектури до існуючого міського ландшафту. Поняття «урбаніка» — вільний аналог чи неточний переклад французького олова «urbanite», що має подвійний зміст: 1) ввічливість, чемність; 2) міський, урбаністичний. Термін «урбаніка» вбирає в себе і обігрує обидва ці значення. 1980 року в рамках паризької б'енале молодих була виставка під назвою «Урбаніка». В каталозі виставки подібуємо таке визначення: «Урбаніка передбачає фаховий протест проти модерністських засобів містобудівництва, є «реакцією» на спустошення, заподіяні чинною практикою «сучасного руху» урбанізму (від повоєння й досі), а також реакцією на технократичний ухил різних функційних доктрин».



Б. д'Хельфт та ін. Проект нового громадського центру в Брюсселі. Бельгія. 1980. Виставка «Урбаніка».

ФОЛІ

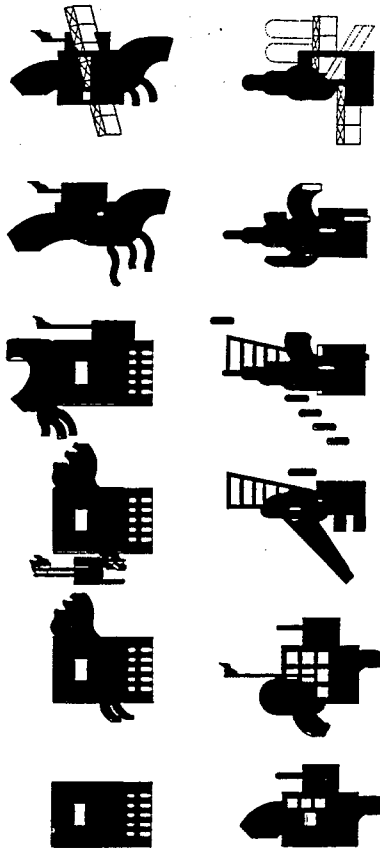
(від фр. *folies* — божевільня) —

«божевільні» авангардистські об'єкти архітектора Бернара Чумі, який переміг на Міжнародному конкурсі на проект парку Ля Віллет. В опрацьованні проекту брали участь також Дж. Хейдак, П. Ейзенман, Ж. Деріда, численні постмодерністи й традиціоналісти.

Проект Бернара Чумі, як пишуть тогочасні критики, — лишень зібрання ірраціональностей, в основі його — певна «шалена логіка». Фолі — неологізм автора проекту. Термін цей перегукується з назвою англійських паркових споруд 18 сторіччя: folly. Фолі у Б. Чумі — велетенські мегаструктури з похилими стінами, ширяючими консолями і просторовими сталевими рамами криваво-червоного кольору, схожими на пожежні машини з емалевим покриттям. Зовнішнім виглядом вони відверто демонструють свою позачасовість і некорисність.

За проектом 30 фолі різного призначення (купіль, кінотеатр, ресторан, музичний центр тощо) розкидано по так званій точковій сітці на плані, що «розповзається», на відстані майже 120 м один від одного. Вони сполучені виткою галереєю; цей прийом Чумі назвав «кінематографічний променад» (прокручування серії образів, як на кінострічці).

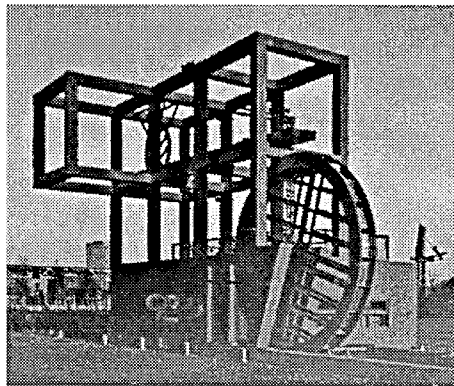
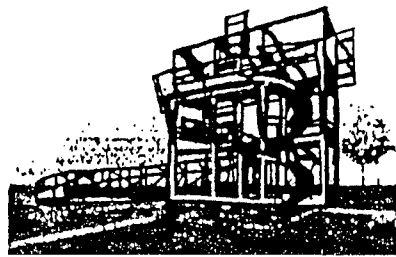
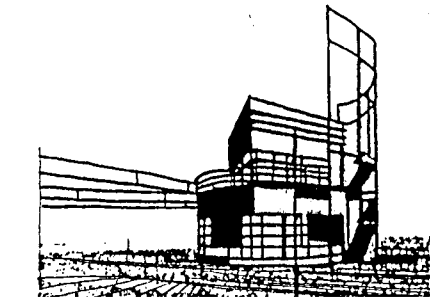
Колючі, нелюдяні, моторошні фолі Бернара Чумі — символ авангардистського Диснейленду, а може, пустки і «розпорошеня» сучасного життя.



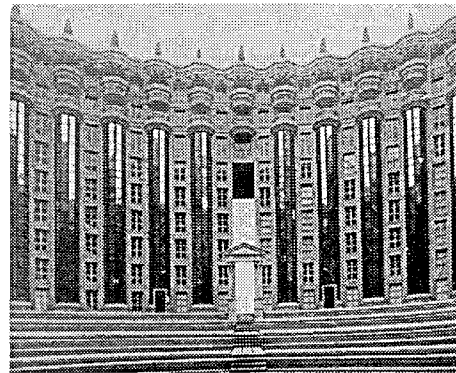
Б. Чумі. Парк Ля Вільет. Париж, Франція. 1983. «Фолі».

ФРІСТАЙЛ-КЛАСИЦИЗМ

(англ. *Free-Style Classicism*) — «класицизм вільного стилю» — один з найбільш впливових напрямів в архітектурі 1970—1980-х років, що довільно варіює класичні мотиви. Прототипи архітектурної класики ламаються і вивертаються, деформуються і колажуються, доводяться до гротеску. Термін «фрістайл-класицизм» використовується з початку 1980-х років. Спершу — для образної характеристики деяких нетривіальних творів, як от капела в Андоррі і «Палац Абракасас» Рікардо Бофілла і групи «Тальєр де Архітектура»



або замкових каменів заввишки 4 поверхи у творах Майкла Грейвза 1970-х років. Незабаром термін став уживатися в розширеному розумінні. Будь-який твір, що використовує в планах, фасадах, фрагментах або деталях класичні форми, віднині називається фрістайл-класицизм. Класицизм «вільного стилю» прагне не так відродити мову Вітрувія і Палладіо, як «нагадати» про нього в співі з модернізмом 20 сторіччя. Про це свідчать такі неймовірно різноманітні його варіації, як «модерністський класицизм», «сленговий класицизм», «контамінований класицизм», «мегалокласицизм» і навіть «Міккі-Маус-класицизм».



Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура». Житлокомплекс у Марн-ля-Валле. Франція. 1979–1983.

На венеційському б'єнале 1980 року тогочасні провідні архітектори-постмодерністи представили не менше десятків варіацій постмодерністського класицизму «вільного стилю»:

- пристосування палладіанської граматики форм до можливостей індустріального формотворення (Р. Бофілл),
- комерційний класицизм (Р. Вентурі і Р. Стерн),
- фундаменталістський класицизм (Р. Кріє і Ф. Пуріні),
- барочний класицизм (Ч. Мур і Т.-Г. Сміт),
- синтезуючий класицизм — еkleктична суміш історичних стилів з новітніми технологіями.

М. Коллінз, виявляючи різні версії класицизму в британській архітектурі 1980-х років, налічує їх понад дванадцять: від постмодерністського класицизму до стилю «лялькового будинку» (*Toy town and doll's home classicism*) і навіть... «класицизму, що закликає до порядку».

Історія західноєвропейської архітектури знає надто багато різних спроб відродження вічно юних античних форм: ренесанс, бароко, класицизм, еkleктика, неокласика початку 20 сторіччя, тоталітарний класицизм середини сторіччя. Чи внесла доба постмодерну щось принципово нове? Якщо так, то це, мабуть, здобуття запаморочливої свободи руйнувати саму сутність духу

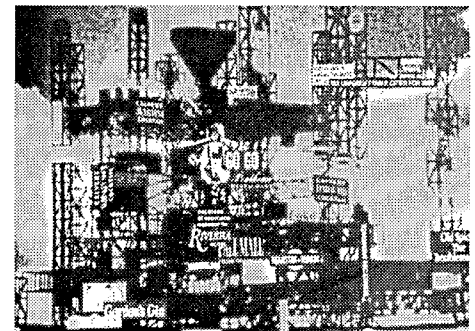
класичної архітектури, навіть зберігаючи вірність її формі. Фрістайл-класицизм — найбільш антикласицистична з усіх відомих варіацій архітектурного класицизму.

«ХАОТИЗМ», або концепція «ХАОС ЯК АРХІТЕКТУРА»

(англ. *Chaos as Architecture*).

У 1970-ті роки в архітектурі виникає певний «культ хаосу». Архітектори «третього покоління» романтизують стихійну забудову та анонімне будівництво, поетизують «несамосвідому» архітектуру, що народжується ніби несамохіть, попри волю і втручання фахівця. Р. Вентурі та його прибічники розуміють хаос не як руйнівну, а як творчу силу архітектурного формотворення.

У ті роки здавалося: постмодернізм проти стоїть модернізму, як хаос — ладу. Стаття архітектора Ф. Шульца так і називалася: «Хаос як архітектура». На питання чи справді такий «хаотичний» хаос, архітектори прагнули знайти «наукові» відповіді, звертаючись по допомогу до семіотики та мистецтвознавства, психології сприймання і феноменології. Традиційно завданням архітектора було упорядкувати хаос. Тепер місія архітектора вбачається в іншому: вивчити його «закономірності», спробувати підпорядкуватися органічній стихії форм і

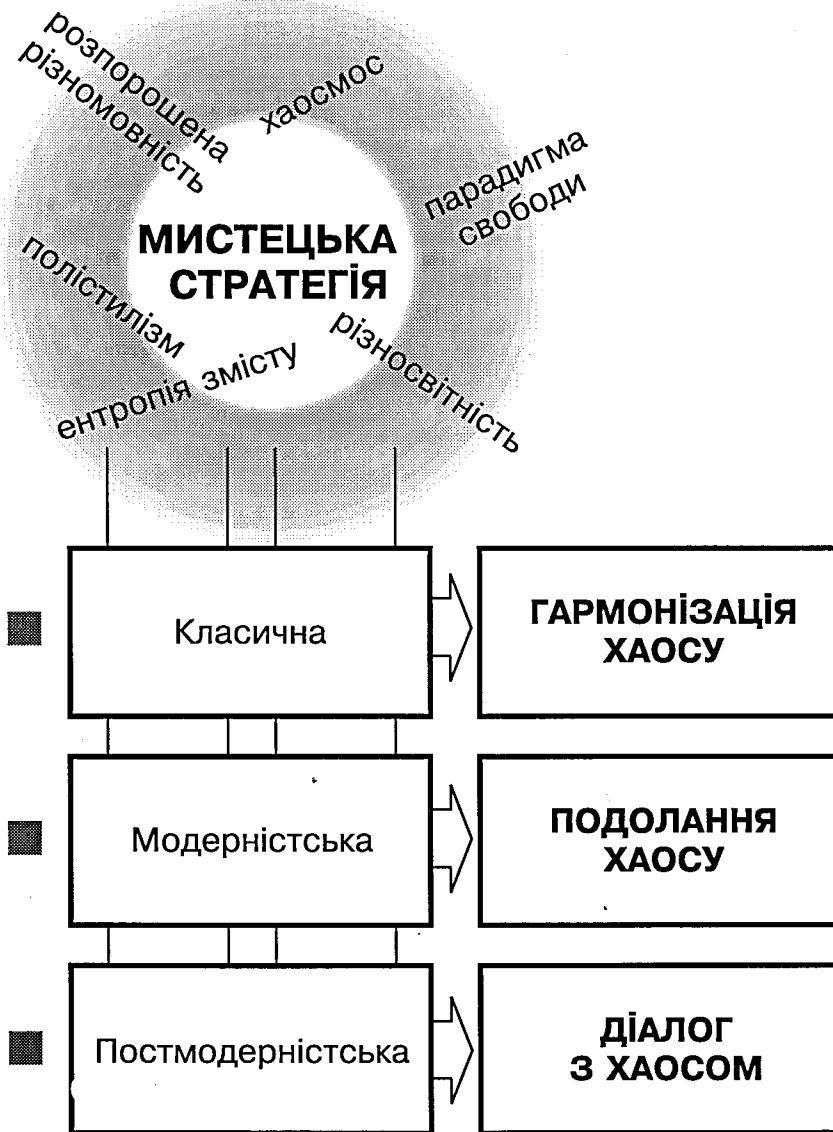


Х. Шулітц. Декорована рекламними щитами несуча конструкція для мобільних модульних житлових приміщень у пустелі Мохаве.

Табл. 22

МИСТЕЦЬКА СТРАТЕГІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

М. Н. Липовецький. Культура як хаос. 1993*



*Липовецький М. Н. Культура как хаос (Метаморфозы диалогической поэтики и эволюция русского постмодернизма) // Россия. — Venezia, 1993. — №8. — С. 159—178.

образів, які воліє мати споживач, допомогти процесу «самоорганізації» середовища, а інколи навіть штучно імітувати хаос.

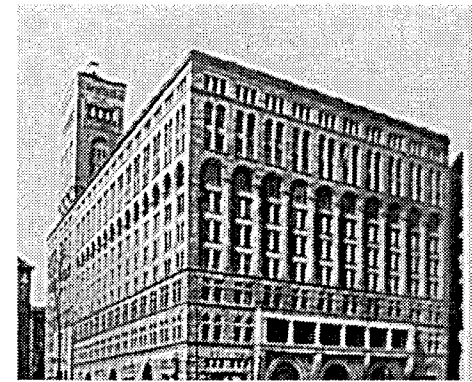
У наступне десятиріччя зацікавлення хаотичною архітектурою падає: концепції хаотизму ще популярні, але тепер вони існують поруч з ідеями відродження містобудівних засад класицизму, Еколь де Боз'Ар. Отож, Хаос перемиг Лад ненадовго. Архітектори скрізь застосовують вісьове планування, аморфне поступається місцем жорстким прийомам композиції. Знов реабілітуються девальвовані перед тим ідеали строгості, ладу і симетрії.

Нова хвиля зацікавленості методологією «хаосу» в архітектурі викликала сплеск деконструкціонізму. Проте це вже зовсім інше розуміння хаосу: не вентуріанська стріп-архітектура, а вишуканий, ретельно «продуманий» архітектором, естетично підкреслений візуальний хаос. Перший був розрахований на масового споживача, другий — на естета-професіонала. Перший був буденним і бридким. Другий — не позбавлений мистецької вишуканості. Перший був анонімний, другий позначений авторством. За Р. Розасом, деконструкціонізм може дати лад і красу тому, що здається нестабільним і дисгармонійним. Деконструкціонізм з його нагромадженням кривих, асиметричних ліній якнайкраще відбиває зовнішній безлад та ірраціональність сучасного життя. Отож протягом двох десятиріч сталася подвійна інверсія понять лад і хаос, але, як завжди, істина потойбіч дуалізму: лад у хаосі і хаос ладу (табл. 22).

ЧИКАЗЬКА ШКОЛА —

термін умовний. Він має кілька значень. По-перше — під Чиказкою школою розуміють еклектичну, «специфічно американську» архітектуру чиказких будівничих кінця 19 сторіччя.

По-друге — школу так званого структурно реалізму, репрезентовану Л.-Г. Саллівеном, У. Ле Бароном Джениї, Д.-Х. Бернхемом, Дж.-У. Руттом. Ці архітектори в 1885—1895 роках, під час глибокої Чикаго після пожежі 1871 року, обстоювали принципи раціоналізму та безпристрасної доцільності, позбавляючи свої будівлі декору і виводячи на фасади елементи каркаса. По-третє, під Чиказкою школою другої половини 20 сторіччя розуміють творчість



Л.-Г. Саллівен. Споруда Аудиторіуму в Чикаго. США. 1887—1889.

різних чиказких архітекторів, що дотримуються обох ліній — як «еклектичної», так і «раціоналістичної». Чиказська школа 1970—1980-х не мала єдиного обличчя, єдиного творчого принципу. Визнаним лідером її був Стенлі Тайгерман. У різних прийомах і напрямках (модернізм, постмодернізм, раціоналізм) працювали шість світил сучасної чиказкої архітектури: С. Коуен, Л. Боте, Аст («Аст і Дагделем»), Вайзе («Вайзе-Ланглей-Вайзе»), Х. Бібі (Бібі & Бабка), Н. Хартрей. Їх об'єднує лише те, що всі вони на високому фаховому рівні продовжують славнозвісну давню традицію однієї з найбільших американських архітектурних шкіл.

ШКОЛА ПОРТУ —

вельми шанований у Європі рух, репрезентований групою португальських архітекторів. Найвідоміші з них — А. Сіза Віейра і Соту Мора.

Відмітні риси португальської архітектурної школи — пов'язування будинків зі специфікою топографії, повага до місцевого матеріалу, поєднання внутрішньої експресії та стриманого зовнішнього вигляду. За влучним висловом К. Фремптона, школа Порту демонструє «чуттєвий і тектонічний підхід» до розв'язання архітектурних проблем. Ця архітектура вабить своїм підкресленим антитехніцизмом, теплою, людяністю.



околінню архітекторів другої половини 20 сторіччя випало бути свідком народження, розквіту і вмирання однієї з найбільш яскравих течій в архітектурі нашого часу — постмодернізму. В 1970-х роках молодим архітекторам перехоплювало дух при згадці імен Чарлза Мура, Майкла Грейвза або Роберта Стерна. У постмодерністському бунті проти правил і догм, проти здорового глузду і ясної логіки відчувався подих вищої творчої свободи й граничної розкутості іронічного виклику, кинутого усталеним архітектурним звичкам.

Проте ніщо не старіє так швидко, як те, що спочатку здавалось найбільш сучасним. Принаймні, саме так вважав Андре Жід, і з ним важко не погодитися. Злам 1980—1990-х років позначений відходом постмодернізму з історичної сцени західної архітектури і появою нових протиборчих течій. Серед них — деконструкціонізм, неомодернізм, критичний регіоналізм та інші «ізма» анти- і постпостмодерністської скерованості. В моду ввійшли нові імена: Ф.-О. Гері, Ф. Макі, А. Сіза. Поважні метри архітектури трьох минулих десятиріч не могли не визнати вичерпаність принципів руху, біля джерел якого вони стояли. «Час постмодернізму минув», — відкрито оголосили Роберт Вентурі і Філіп Джонсон.

Вельми показово, що Ф. Будон, колись відомий своєю прихильністю до постмодернізму і еклектичною творчістю «в манері» того чи іншого майстра, в 1950 році пише роботу про «Сім чудес світу в архітектурі 20 сторіччя», до яких зараховує визнані шедеври Міса, Ле Корбюзьє і Нувеля, і при цьому — не згадує жодну постмодерністську будівлю (табл. 23).

Цікаві трансформації відбуваються при зміні вектора архітектурного процесу від «пост» до «нео». Архітектурний модернізм, що піддавався протягом останніх років настільки завзятим нападам з боку постмодерністів, знову естетично реабілітується. При цьому самий постмодернізм (або, як його тепер жартома називають зменшувально-пестливим, ПоМо), навпаки, піддається критичній переоцінці. На наших очах Час робить свою справу, перетворюючи теперішнє на минуле, квітуче життя — на порох і тлін, монументи історії — на руїни. А проте «Passé existente»: «минуле існує», зберігаючись у безлічі архітектурних будівель і книжок, креслень і графічних фантазій.

Чи буде постмодернізм вписаний до Великої Історії Архітектури? Безсумнівно. Лишень яким буде цей запис? Хвалінням? Осудом? Холодним запереченням сліпого кута періоду архітектурних заблудів і помилок? Мабуть, не випадково Отто Вагнер вважав, що твори мистецтва і архітектури можна оцінювати лише через 40 років. А от-

же, не треба квапитися з історичною оцінкою постмодернізму.

Згадаймо, наприклад, якою суперечливою була доля інтерпретації еклектики 19 сторіччя в архітектурній пам'яті. Якщо для середини минулого сторіччя еклектичний метод роботи «в стилях» — явний поступ архітектури «розумного вибору», що ламає стереотипи казарменого сухого класицизму, то вже на зламі 19—20 сторіч еклектика оцінюється негативно не лише прибічниками ар-нуво, але й самими представниками набридлого історизму неостилів. Аж до 1960-х років в архітектурі функціоналізму існує думка про еклектику як добу маскарадної, нещирості, декадансу і занепаду смаку... І раптом в останній третині 20 сторіччя — воістину «ренесанс еклектики»: видаються численні монографії й дослідження архітектурної історії цього періоду, еклектизм заохочується в архітектурних школах, а імена Едвіна Лютенса і Джона Неша в ореолі святого шанування.

Так спіраль архітектурної думки завершила черговий виток. За півтора сторіччя — цілковите переінакшення змістів і цінностей. Кортить припустити, що не менш мінливим і непостійним буде й портрет постмодернізму, вписаний до книги Історії Архітектури. Прибічники рухів, що йдуть на зміну постмодернізмові, вже доклали чимало праці, кидаючи на адресу нещодавнього минулого безліч не завжди слухних закидів: адже треба від чогось відштовхуватися. Так за раннього християнства руйнували античні храми і статуї Фідія, а за Ренесансу розбирали «варварські» готичні собори.

Дяка Богові, часи не ті, і Честнат-гіл Роберта Вентурі не тільки не розбирають на цеглу, але й, навпаки, через чверть сторіччя нагороджують за цей твір автора особливою медаллю як «попередника постмодернізму». Наш час інколи ще зберігає пієтет до майстрів стилю, що відходить в історію.

Хотілося б сподіватися, що витворювана нині «чорна» легенда про постмодернізм завдяки непостійності й суб'єктивності архітектурних пріоритетів незабаром буде замінена на нову, «золоту». І що через кілька десятиріч книжки Вентурі і Дженкса, Портогезі і Клотца перевидаватимуться як цінні пам'ятки архітектурної думки. І що знайдуться сміливі дослідники, яким достатньо велика часова відстань дозволить, нарешті, дати більш-менш неупережену оцінку архітектури кінця 20 сторіччя.

Загадуючи питання, яка ж історична місія архітектури постмодернізму, сучасні теоретики, історики і мистецтвознавці звичайно цілком слушно вказують на дві основні його заслуги:

1) подолання жорстких догматів «сучасного руху», що

ЧИ МОЖНА ГОВОРИТИ ПРО «СІМ ЧУДЕС СВІТУ» В АРХІТЕКТУРІ?**1 ЕЙФЕЛЕВА ВЕЖА**

висотою могла б змагатися з храмом Артеміди, що «йде у небо», але відома тим, що її вага дорівнює вазі об'єму повітря, що міститься у призмі з тією ж основою і тієї ж висоти, що й вона. Легкість і символіка вертикальності

2 АРКА ДЕФАНС

своєю кубічною формою знімає ефект гігантизму. Архітектор Й.-О. Спрехельсен підвішує світ над головами перехожих подібно до «висячих садів» Вавилона

3 КАПЕЛА РОНШАН

один з найзагадковіших творів Ле Корбюзьє. Архітектор Пінгюсон прочитав капелу Роншан як трансформований куб, «невидимий куб»

**4 СКЛЯНА ПІРАМІДА
ЛУВРУ**

за модель для якої правлять єгипетські піраміди; проте піраміда Й.-М. Пея вирізняється прозорістю, доступністю і невеликими розмірами. Це «вхід», а не поховальна камера

**5 «ОПЕРА» Г. ШАРУНА
В БЕРЛІНІ**

сполучення архітектури і музики. Чудо полягає в тому, що не можна перебувати в залі філармонії, не відчуваючи присутності музики. Архітектура — супровід музики

**6 ОПЕРНИЙ ТЕАТР
У СІДНЕЇ**

протилежність попереднього. Загальна розкіш склепінь Й. Утцона над морем — контекст для архітектури, як пустеля для єгипетських пірамід

**7 ПАВІЛЬЙОН НІМЕЧЧИНИ
В БАРСЕЛОНІ**

архітектура Міса ван дер Роє грає не супровідну роль, а сама по собі є головною метою

**8 ПРОЕКТ ВЕЖІ
Ж. НУВЕЛЯ**

міг би стати «восьмим чудом» архітектури 20 сторіччя, але за умови, що вежа не буде збудована. Інакше вона перестане бути чудом, приглушивши достоїнства сусідньої арки

*Sept merveilles, peut-on parler d'architecture? // Architecture d'Aujourd'hui. — 1990. — №269. — P. 10—12.

Скутість. Усезнання — і Страждання. Як часто тема цього драматичного протистояння зустрічається в образах мистецтва¹.

Озираємося в минуле. Метафори «полоненої волі» набагато ближчі світорозумінню постмодерніста, ніж наївно-оптимістична віра в поступ і необмежені можливості Розуму, що пізнає. Будь-який справжній постмодерніст радше віддасть перевагу печальному образу архітектурної руїни або дюрерівській «Меланхолії», ніж життєствердній величчю Триумфальної арки та монументу з імператором верхи.

Придивімося до цієї гравюри. Майстер Альбрехт Дюрер зобразив думночолу крилату жінку, яка мислить, але не може діяти, і нетямуше дитя — пупто, яке, навпаки, діє, але не в стані усвідомити зміст свого заняття. Знання, котре уособлює Меланхолія, і дія — пупто — роз'єднані. Результат — творча безплідність.

«Майстер зробив усе, щоб ми відчули затиснутість, — пише дослідник творчості Дюрера. — Книжка, каламар і циркуль (для теоретичних студій), магічний квадрат, годинник з дзвоном і терези (для вимірів з допомогою математики), столярні й будівельні інструменти (для практичного застосування геометрії), куля і камінний усічений ромбоєдр (символи стереометричних і перспективних побудов)...

Якби Меланхолія звелася на повний зріст, їй забракло б місця на гравюрі, а змахом крил вона вкрила б аркуш від краю до краю. Звідси враження, що межі аркуша утискують свободу її рухів. Тут їй ані випростатися, ані крильми змахнути... Усе, що оточує Меланхолію, перейняте стражданням, перебуває в тяжкому стані скутої свободи, нерівноваженості, невиразної тривоги»².

Образ Меланхолії... Хіба не така й сучасна архітектура з її внутрішнім надломом, болісним розривом між усеосяжним іронічним розумом і усвідомленням власної нікчемності?

Підсумок чверті сторіччя розвитку західної архітектури під знаком постмодернізму — Меланхолія, Апатія, Тривога, Збентеженість. І — той же «тяжкий стан скутої свободи».

До зламу 1970-х років західна архітектура була готова до розуміння необхідності визволитися від будь-якої «єдиної-рятівної» традиції, норми і санкції. «Визволилися нарешті», — полегшено зітхнули постмодерністи. Втім, ішлося тоді про «волю» в її шкільному розумінні як свободи вибору. Вибору прототипів і взірців, форм і образів, контекстів і підтекстів. Вибору маршруту еkleктичних прогулянок у просторі історії архітектури.

У дійсності все виявилось значно складнішим. І щойно

архітектор одержував свободу вибору прийомів, методів, матеріалів, він, найчастіше, самохіть здавався в полон «міському контекстові», «стереотипу», «культурній традиції» та іншим відмовкам власного безсилля. «Адже надмірна воля, мабуть... перетворюється лишень на надмірне рабство», — казав один видатний і гострий на слово мислитель старожитності³, а інший, не менш видатний мислитель 17 сторіччя ніби відлунив його словам, іронізуючи: «Негарно бути надто вільним. Негарно нічого не потребувати»⁴.

Пройшло два десятиріччя химерної волі архітектури, що перетворилася лишень на гасло «радикального еkleктизму». І от вже нема більше потреби «змагатися з собою», прагнучи домогтися відповідності якійсь певній системі, догмі, канону. І що ж? Хіба вдалося цілковито визволити архітектурну думку від шаблонів і кліше, припинити її мандри з місця на місце, заспокоїти, припинити кидання, пошуки і кочування духовними просторами архітектури, досягти ясності, гармонії, абсолюту?

Той самий стилістичний плюралізм, про який мріяли постмодерністи, так і не став рятівним еліксиром і дедалі частіше викликає, на жаль, чуття розгубленості. Характерні назви статей у фахових виданнях 1980-х: «Архітектура на роздоріжжі», «Постмодернізм: глухий кут чи роздоріжжя?».

На відкритті виставки «Деконструктивістська архітектура» Філіп Джонсон стисло і влучно описав ситуацію в західній архітектурі зламу 1980 — 1990-х років: «У наш стрімкий час у мистецтві та архітектурі є безліч напрямів, іноді супротивних. В архітектурі однаково актуальні й «чистий» класицизм, і «чистий» модернізм, і всі відтінки того й іншого. Досі нема такого «ізму», що був би всеохопним. Можливо, він так і не виникне, доки не з'явиться нова всесвітня релігія і філософія, на підставі якої може скластися естетика. Тим часом панує плюралізм — може, саме той ґрунт, на якому здатні розвиватися поетичні, самобутні митці»⁵.

На одному з полюсів нинішньої архітектури — сумний триумф «технологічного оптимізму» — гай-тек і його новітній різновид — електро-тек, новаторські пошуки сміливих інженерно-конструктивних розв'язань Сантьяго Калатрави і Жана Нувеля. На іншому полюсі — лячна поетика руїни: деконструкціонізм (або, як його просто називають архітектори, «декон») Френка О. Гер., Бернара Чумі й Д. Лібескінда. Ще один полюс пошуків — архітектура «органічного хаосу» на шталт «сяйного кристалу» Масахара Такахаші або пістрявої «спіралі» Цві Геккера. Скільки їх, цих полюсів мистецької творчості в архітектурі?

¹ Воля, що перебуває... в ув'язненні? Ув'язнений Бог? У бірманському храмі Манухи «стиснутому Будді» — уособленню полоненого царя — настільки тісно, і стіни так стискають його, що, здається, він от-от не витримає і, трохи повівши плечима, зруйнує що страшно в'язницю. Усередині кожної з 72 дагоб святилища Боробудур в Індонезії за ажурними мурованими ґратами довіку ув'язнена статуя Будди.

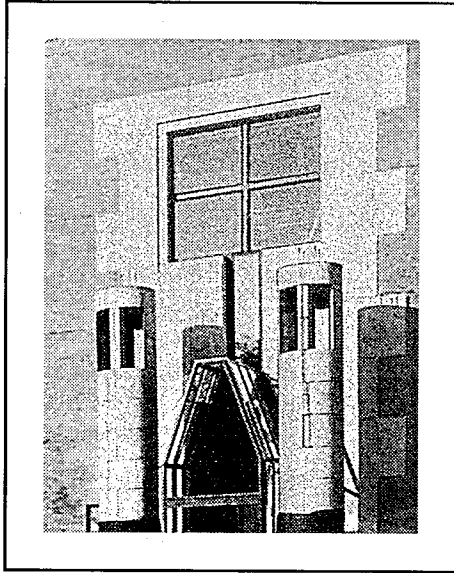
Із стиснутим Буддою перегукується мікеланджелівський «Зв'язаний раб» (сила + полон) і, почасти, врубелівський «Демон, що сидить», цей могутній титан, що не вмщується в просторі полотна, і навіть голова його «перерізна» верхнім краєм картини (демонічна міць + безвихідь, передчуття безодні падіння). Може, вони покликані символізувати «внутрішню людину», скуту «зовнішнім». «Тіла — гробівки наших душ», — казав Платон, чий залишений нам у спадок образ людства як безлічі закутих у кайдани в'язнів, кинутих на дно глибокої печери, говорить про те саме: життя земне є полон, в'язниця. Певно, саме в цьому можна дошукатися витоків численних образів і метафор «ув'язненої волі», властивих як східній, так і західній культурі.

² Степанов А. Мастер Альбрехт. — Л., 1991. — С. 137, 141.

³ Платон. Государство. — VIII, 564 а.

⁴ Паскаль Б. Мысли. — VI, 379.

⁵ Johnson Ph. Introduction // Deconstructivist Architecture. — New York, 1988. — P. 3.



Дж. Стерлінг.
Фот-музей Гарвардського
університету. Кембридж,
Массачусетс, США. 1983.
Деталь входу.

Ретроутопічні заклики повернутися до «золотого віку» доіндустріальної доби, відтворити ремісничо-цехові форми будівництва (Леон Кріє та Брюссельська школа); примхи постмодерністського класицизму; мегаломанія і сюрраціоналізм Рікардо Бофілла; концептуальні пошуки японських архітекторів; «постсоціалістична» паперова архітектура, досліди «блискучого» неомодернізму... Перед нами — розсипи архітектурної багатомовності, строкатий колаж геть чисто з усього: архітектурних «хімерій» і претензій дріб'язкового запозичення, тонких інтелектуальних конструкцій і потворного кічу. Усе це, спресоване в архітектурній свідомості кінця 20 сторіччя, додає їй ледве чутного відлуну нового Вавилона і апокаліптичних передчуттів. Неже цей сумбурний коктейль і є уособленням нашого балакучого часу, що намагається надолужити розриви і лакуни доби вимушеного «німування» утилітарних форм модернізму?

Настрої, що переважають сьогодні в архітектурі, невеселі. Прислухаймося до архітектурного оглядача: «На Заході, як свідчать публікації, домінує песимістична оцінка сьогодення. Фіксується наближення «кінця історії», наступ постісторичного періоду електронної цивілізації, для якої характерні: антиутопічність, цинізм, еkleктика, естетика хаосу і випадку, популістське неробство і кіч, що поступово перетворився на новий інтернаціональний стиль нашого часу»¹. Що ж далі?

Не менш песимістичні й несміливі архітектурні прогнози, ніби міст у майбутнє сторіччя (і тисячоліття) — утопічні проекти: і архітектурні фантазії 1970 — 1980-х років. Такі похмурі гравюри на теми пірамід італійського архітектора Массімо Сколарі — руїни «денатуралізованого» культурного ландшафту, що, як зауважив Леон Кріє, є «дуже гарними замальовками цілковитого неладу в світі»².

Духовним настроєм їм дуже близькі серії колажів і літографій датського архітектора Нільса Оле Ланда — образи занепаду і загину, стовпище колишніх символів поступу, що стали символами руїни (на шталт перетвореного на мальовниче монументальне румовище Інженірінг-біндінг архітектора Джеймса Стерлінга). Такі приклади можна примножувати без кінця. Скажімо, у футурологічних проєктах «Життя і Смерть Великого Японського Міста» Ф. Макі та «Райський будинок» І.-І. Полі переважають теми щезання гуманності сучасного міста і перетворення архітектурних конструкцій на будівельне сміття історії, відчуття загину, розкладу.

Теми Меланхолії і Скутої Волі, Песимізму і Поетики Руїни не випадково завершують роздуми про архітектуру постмодернізму. Надто далека ця бентежна архітектура

«розірваної свідомості» від ідеалів спокою, вічності і позачасової досконалості. Рація постмодерністської архітектури — не в спокої, а в русі. Не в бутті, а в становленні.

Може, такий «дух часу»: дух відходу від краси абстрактних прообразів і занурення у вітальність. Дух мінливості і непостійності живого життєплину. І архітектура постмодернізму — лише миттєвий відблиск, невхопне відбиття життєвих стихій. У цьому — її головне достоїнство. У цьому — її головне лихо. У цьому — її сутність.

«Розум у полоні мук, розчарувань, що формується зовнішніми обставинами, пристосовується до суспільної моралі, неодмінно перебуватиме у стані збентеженості, а бентежний розум не може розкрити те, що істинне», — кажуть східні мислителі³. Бентежний розум, що пристосовується, вдається у крайнощі — від «хаотизму» до класицизму, від архаїки — до трансавангарду, либонь, не в стані породити архітектуру загальноновизнаних шедеврів і пам'ятників, і мав рацію, мабуть, Чарлз Дженкс, який писав, що еkleктичні системи як у філософії, так і в архітектурі ніколи не створювали нічого особливо оригінального, бо еkleктизм — лишень «різновид нерішучого компромісу»⁴. Ці слова можна цілком прикласти й до постмодернізму...

Відому постмодерністську споруду — Фот-музей Гарвардського університету архітектора Джеймса Стерлінга — критики назвали «Будівлею з чільними сходами в нікуди». Один з головних елементів цієї споруди — гігантський рустований портал з крихітним скляним мікенським входом.

Важко відшукати влучнішу метафору заключного слова про історію, теорію й практику західної архітектури 1970—1980-х років. З певним застереженням ми могли б сказати, що вся архітектура постмодернізму — «Будівля з чільними сходами в нікуди», і навряд чи цей скляний прозорий розрив у Стіні, оздоблений потужним рустом архітектурних спогадів, може виявитися тим самим входом, про який сказано: «Увійдьте тісними ворітьми»⁵. Тисячі шляхів ведуть до помилок, до істини — тільки один. Так кажуть філософи, і залишається тільки сподіватися, що постмодернізм — не найдовша, не найнебезпечніша і не найбільш терниста стежка, що манівцями виводить заблуклу архітектурну думку до зрозуміння споконвічних архітектурних таємниць.

¹ Гозак А. От редакции // Архитектурный вестник. — 1993. — №4. — С. 1.

² Klotz H. Postmodern Visions: Drawings, Paintings and Models by Contemporary Architects. — New York, 1985. — P. 10.

³ Кришнамурти Д. Полет орла. — М., 1994. — С. 107.

⁴ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985. — С. 129.

⁵ Свангеліє Матвія, 7:13.



Додатки

Після модернізму:
Альбом архітектурної
графіки

Лауреати
Міжнародної
Пріцкерівської премії

Міжнародні
архітектурні
конкурси та їх
переможці

Де можна
ознайомитися
з біографіями
архітекторів

Що читати про
архітектуру
постмодернізму

Перелік основних
зарубіжних
періодичних
видань з архітектури
та містобудування

Перелік таблиць

Перелік ілюстрацій

Іменний покажчик

ПІСЛЯ МОДЕРНІЗМУ: АЛЬБОМ АРХІТЕКТУРНОЇ ГРАФІКИ*

Кожна мова — певне світобачення, і мова архітектурної графіки не є винятком. Часи і епохи здобувають чи не найнаочніше архітектурне втілення саме в графіці. Які ж різні безодні змістів, зашифрованих у ретельній манері викреслювання класицистичного фасаду і вишуканому малюнку «паперового» архітектора часу французької революції, легкому розчеркові «вільного плану» модернізму і поезії поп-артистського футуристичного проекту «Аркігрема»...

У середині 1960-х Освальд Матіас Унгерс зробив своєрідну революцію в архітектурній графіці 20 сторіччя, надавши архітектурному кресленню цілковиту свободу казати самому про себе і від власної особи. Це був новий тип архітектурного креслення, нова мова «чистої стилізації», або, за Унгерсом, — мова «без усіляких колясочок і собачок», яких колись рясно було в проектах сучасної архітектури.

Сенс цих змін — передусім, в очищенні креслення від стафажу. Від усього зайвого: від тла, від аксесуарів, від візуального хаосу оточення. Звільняючись від «шуму часу», креслення ніби прагнуло знайти свій кут впадання у вічність.

Якщо стафаж та реальні прикмети часу і були в новому архітектурному кресленні, то лише з певним іронічним відтінком, що акцентував нереальність паперового життя архітектури.

Малюнки Унгерса, а згодом і Альдо Россі, знаменували новий щабель в архітектурній графіці сторіччя. Рисунок сам по собі став засобом художнього втілення архітектурної ідеї (архітектурні «мультики» Стенлі Тайгер-

мана, концептуальні проекти, «паперова архітектура»). Важко сказати, що було первинним: нові види графіки змінювали тип архітектурного мислення чи, навпаки, перемини в мисленні спонукали трансформації в архітектурній графіці. Як не є, а на зміну традиційним перспективним видам прийшли напрочуд складні ізометричні та аксонометричні побудови, на зміну глибокому контрастові чорно-білих плям — тонка лінійна графіка з докладною прорисовкою найдрібніших елементів, на зміну видам нескінченно відкритих просторів «променистих міст» — затиснуті колажі історичних міських фрагментів.

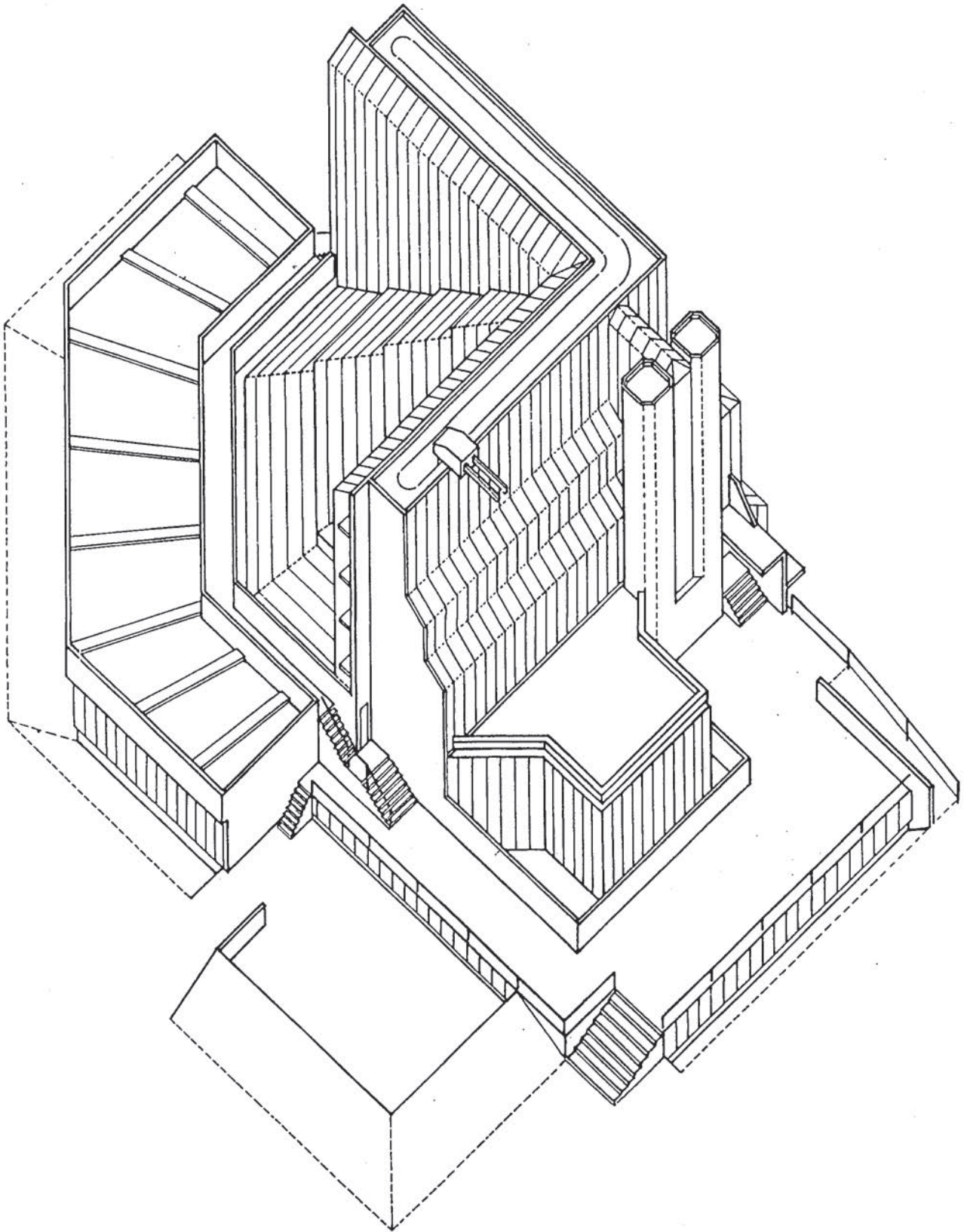
Напрями, види, стилі архітектурної графіки постмодернізму багатоманітні — від відродження академізму до проривів у світ вигаданий, від сухих закритих планів Еколь де Боз'Ар до барочних алегорій, від фантастичних мегаструктур до насичених історичними цитатами графічних композицій, що колажують мотиви італійських ведут, романтичних руїн, античних румовищ. Елементи мови постмодерністського креслення,

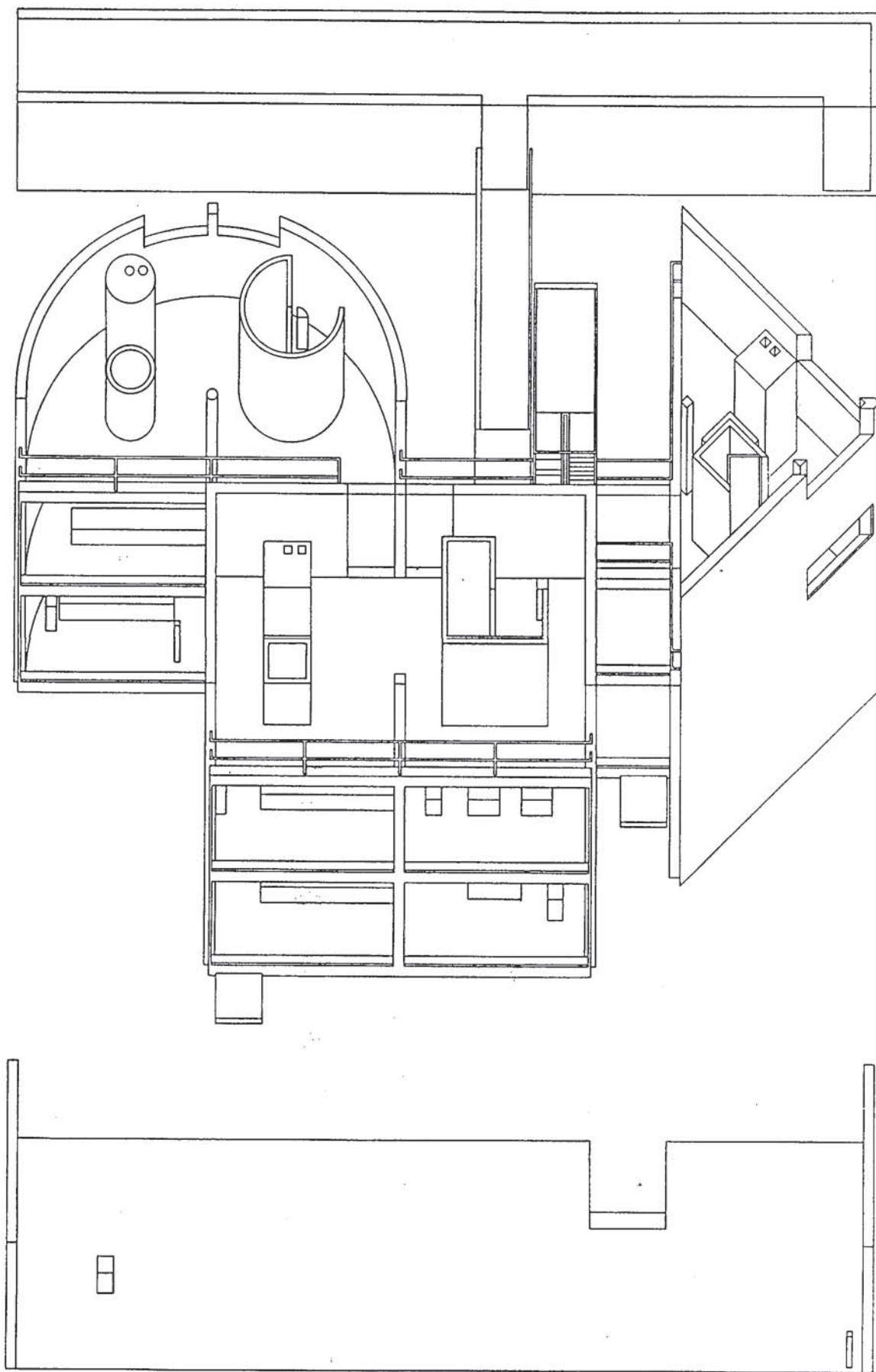
його особливі графічні прийоми можуть розповісти про архітектуру цього часу не менш докладно, ніж десятки книжок. І тут істотним виявляється все, аж до деталей: товщина лінії, характер розміщення проекцій, шрифт, співвідношення фігури і поля. Альбом архітектурної графіки — цілий архітектурний всесвіт. Це також своєрідний підручник архітектури, але підручник, що користується особливою візуальною мовою образів, символів, знаків.

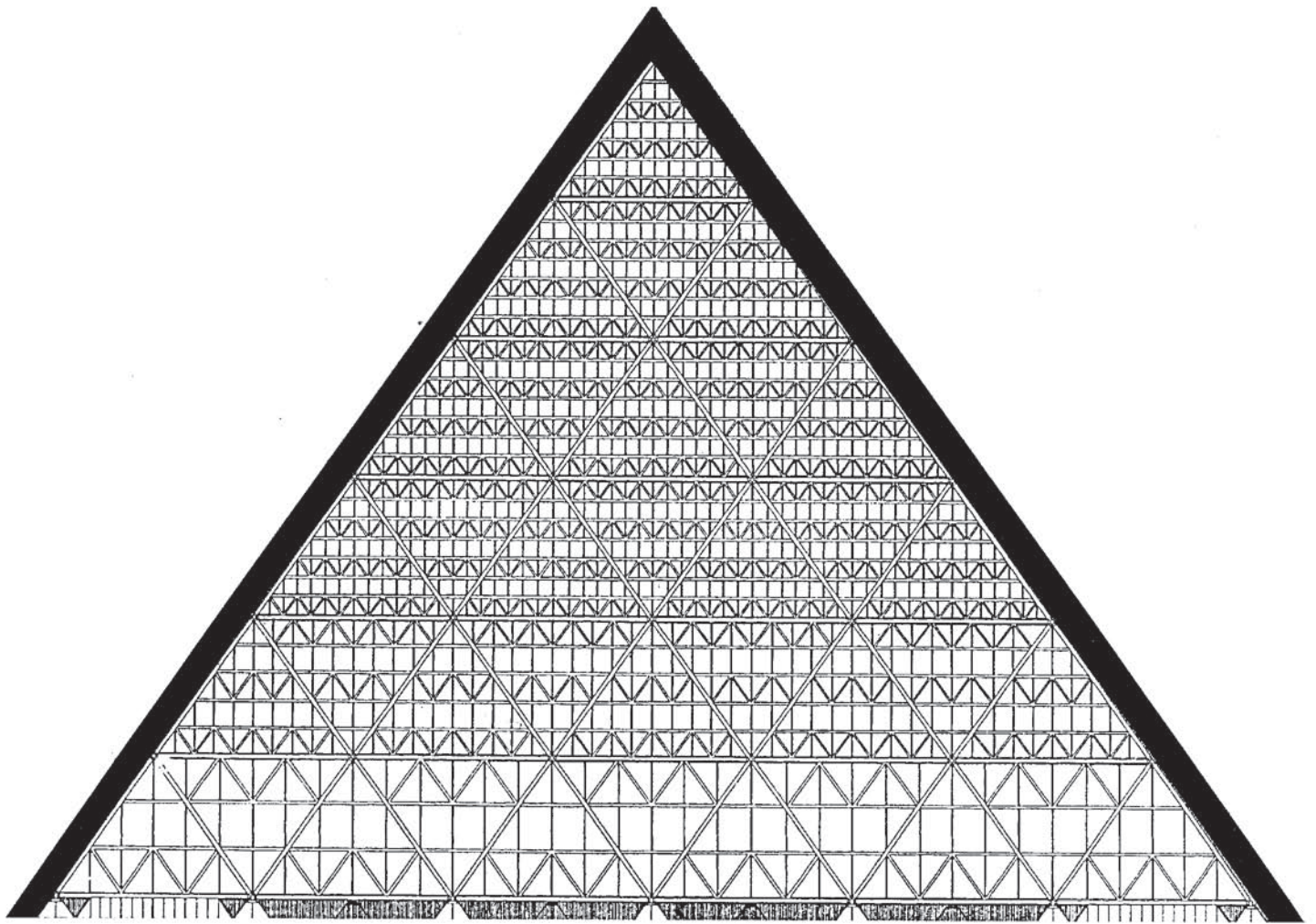
ПЕРЕЛІК ГРАФІЧНИХ АРКУШІВ

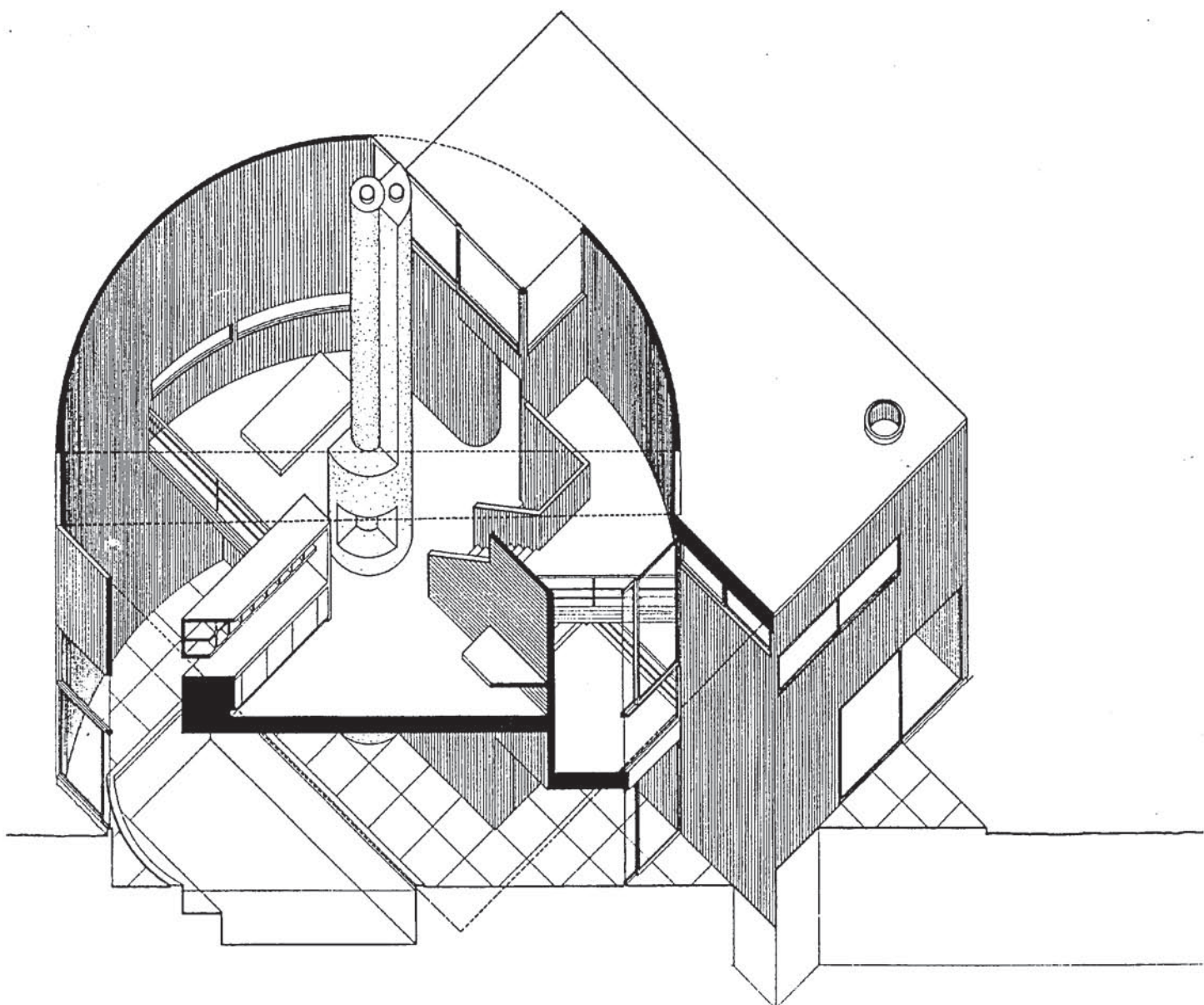
1. Джеймс Стерлінг	1964
2. Джон Хейдак	1966
3. Стенлі Тайгерман	1968
4. Чарлз Гуотмі	1969
5. Майкл Грейвз	1969
6. Джеймс Стерлінг	1970
7. Альдо Россі	1974
8. Річард Мейєр	1976
9. Стенлі Тайгерман	1977
10. Леон Кріє	1977
11. Роб Кріє	1977
12. Джузепе Грассі	1977 /1978
13. Арата Ісодзакі	1978
14. Маріо Бота	1979
15. Річард Роджерс	1979
16. Пітер Ейзенман	1969 /1970
17. Пітер Ейзенман	1978
18. Річард Мейєр	1979
19. Освальд Унгерс	1979
20. Освальд Унгерс	1980
21. Мерфі/Джан	1981

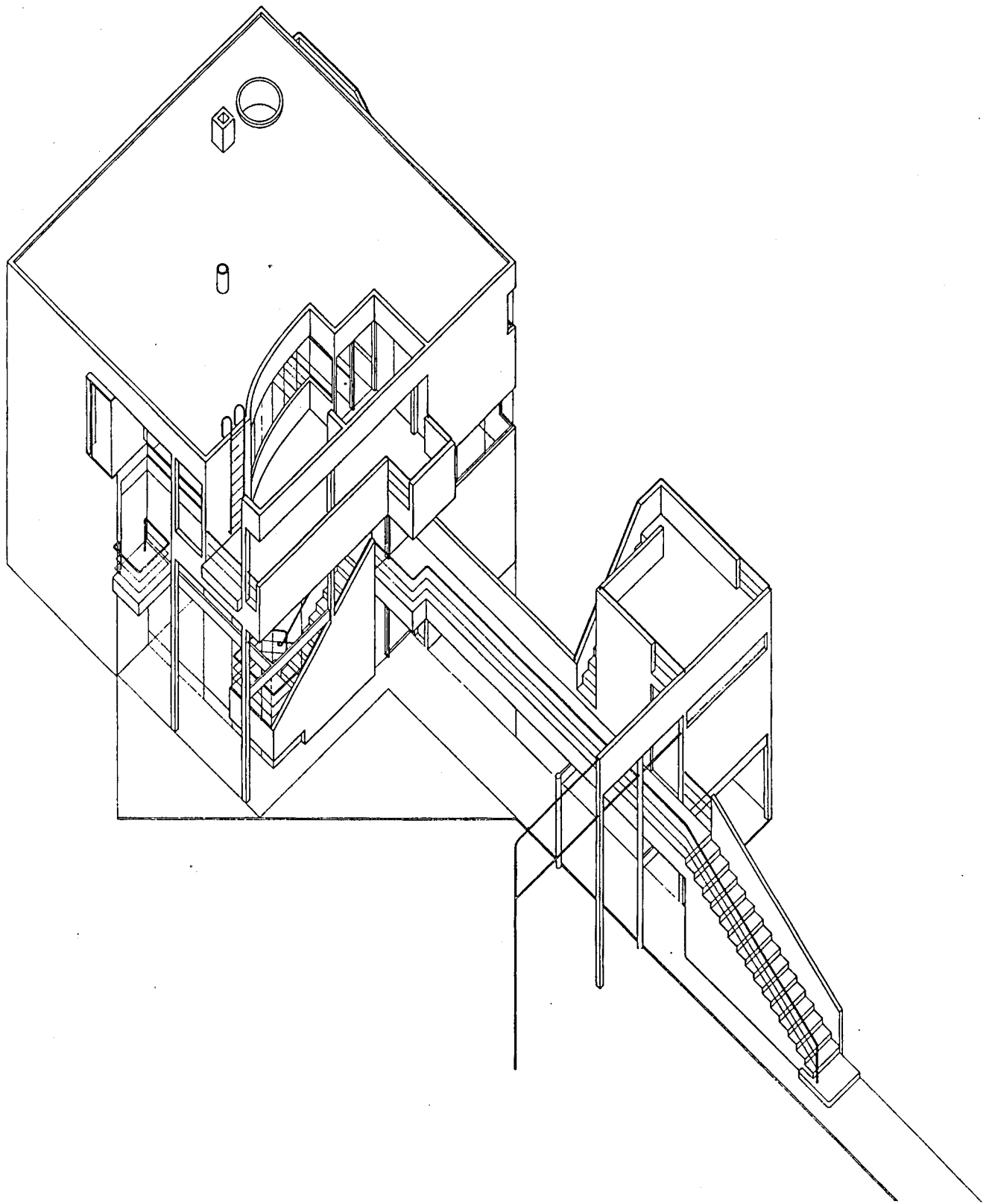
*Vittorio Magnano Lampugnani.
Visionary Architecture of the 20th
Century: Master Drawings from Frank
Lloyd Wright to Aldo Rossi. —
Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. — 1982.



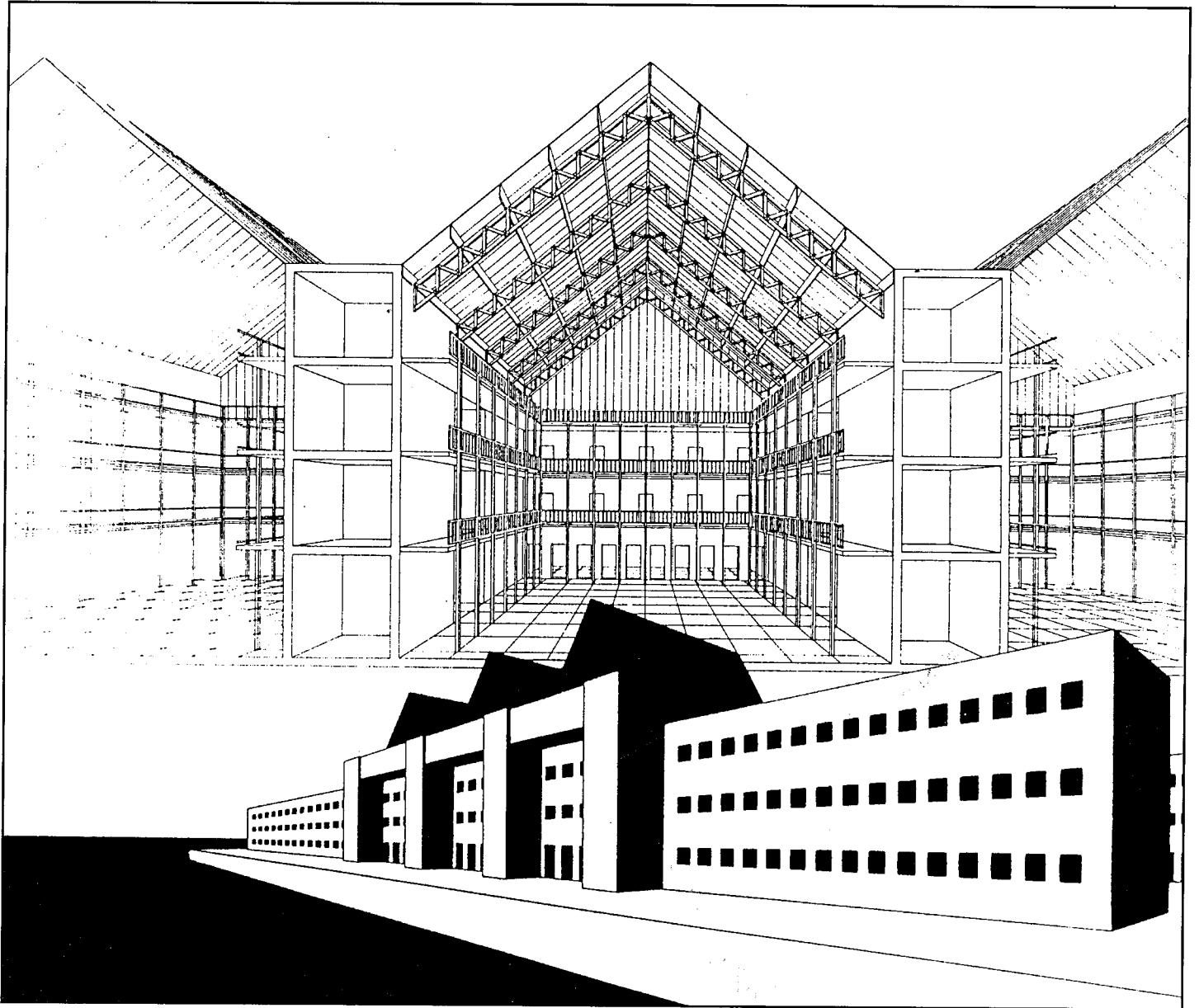


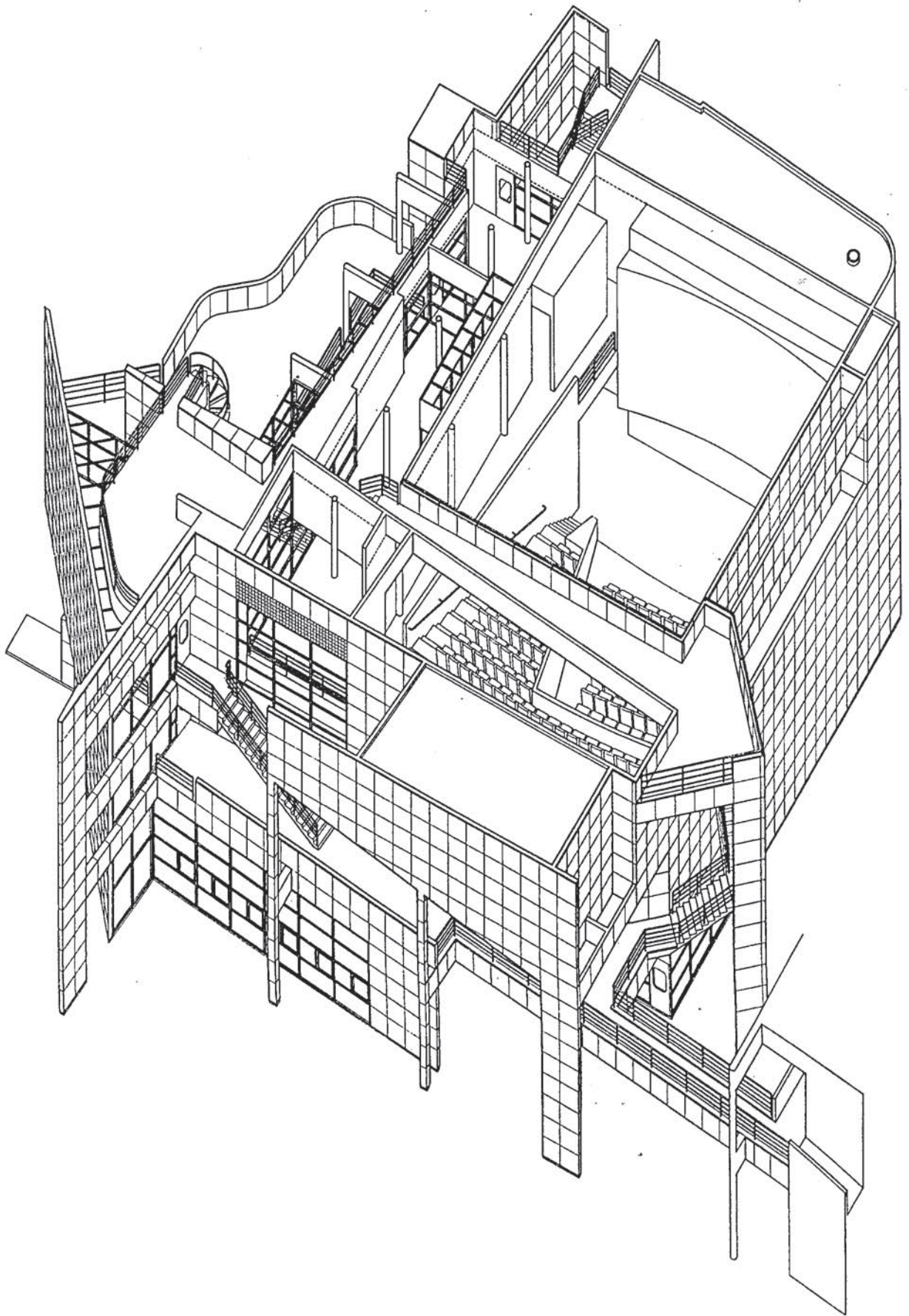


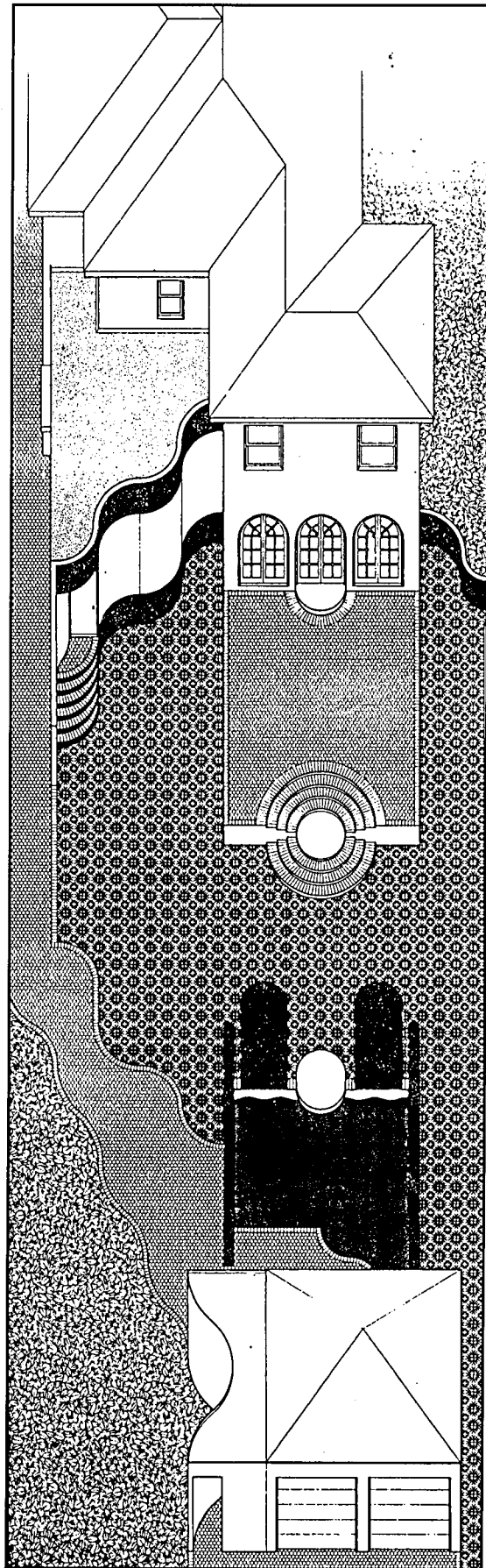




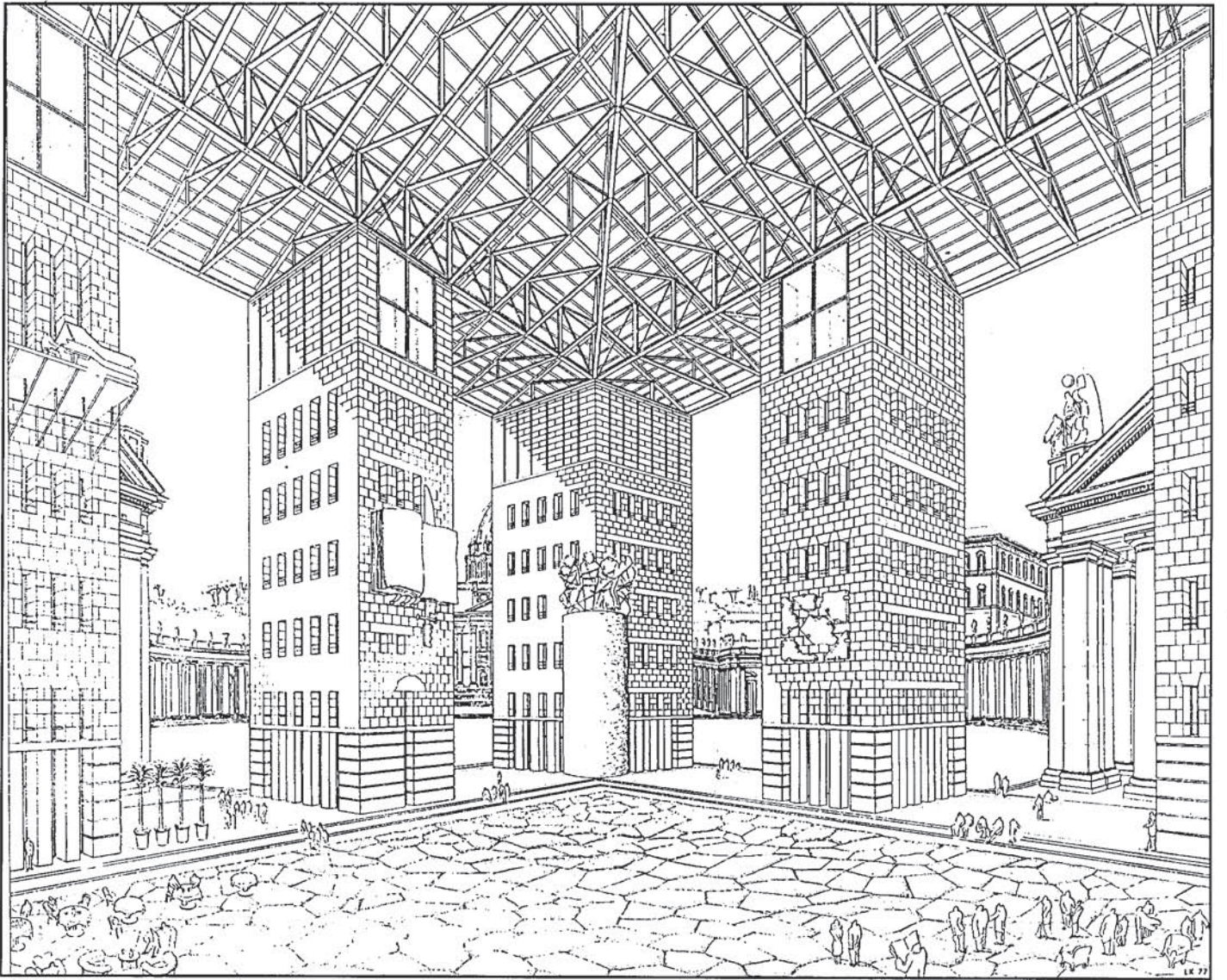


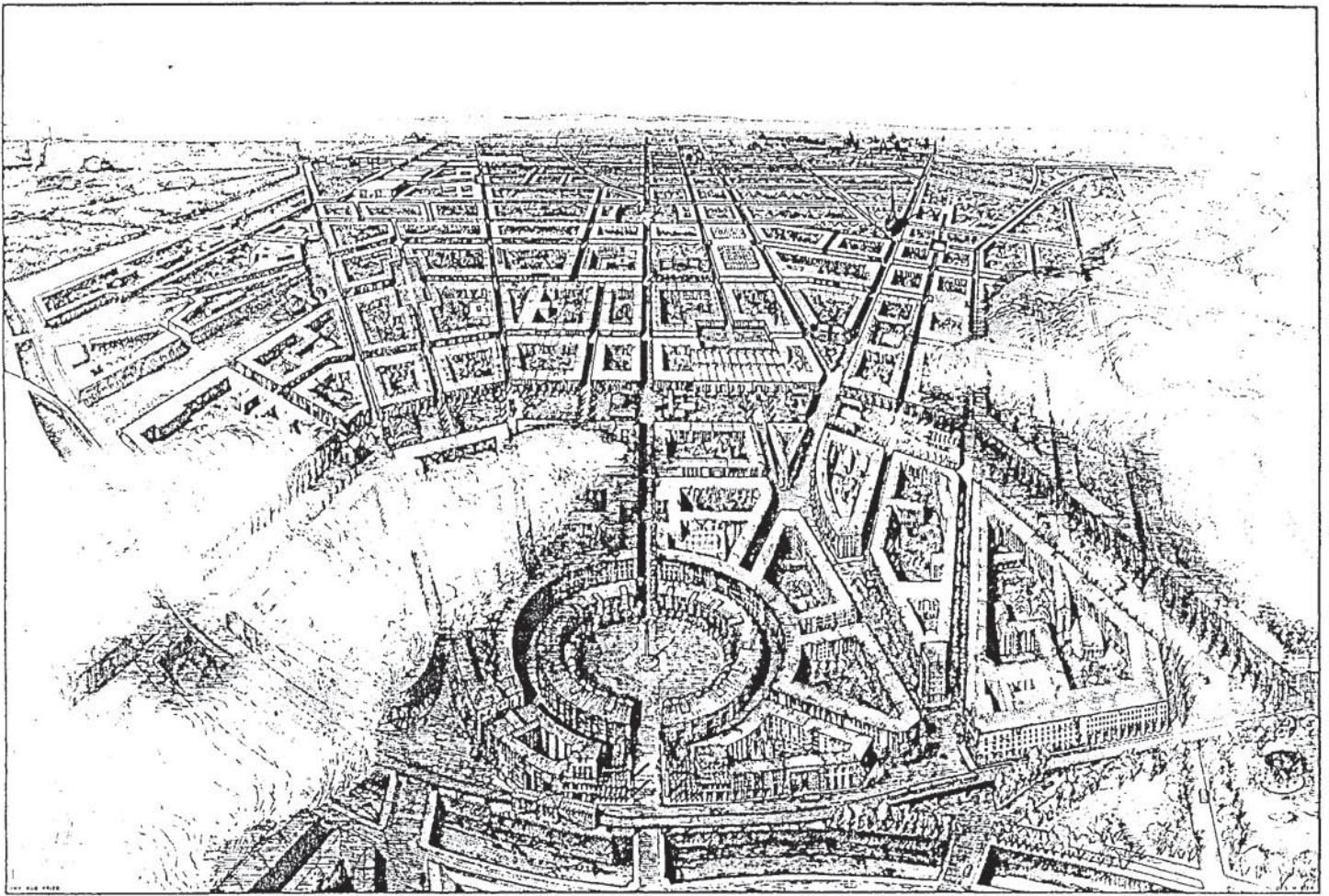


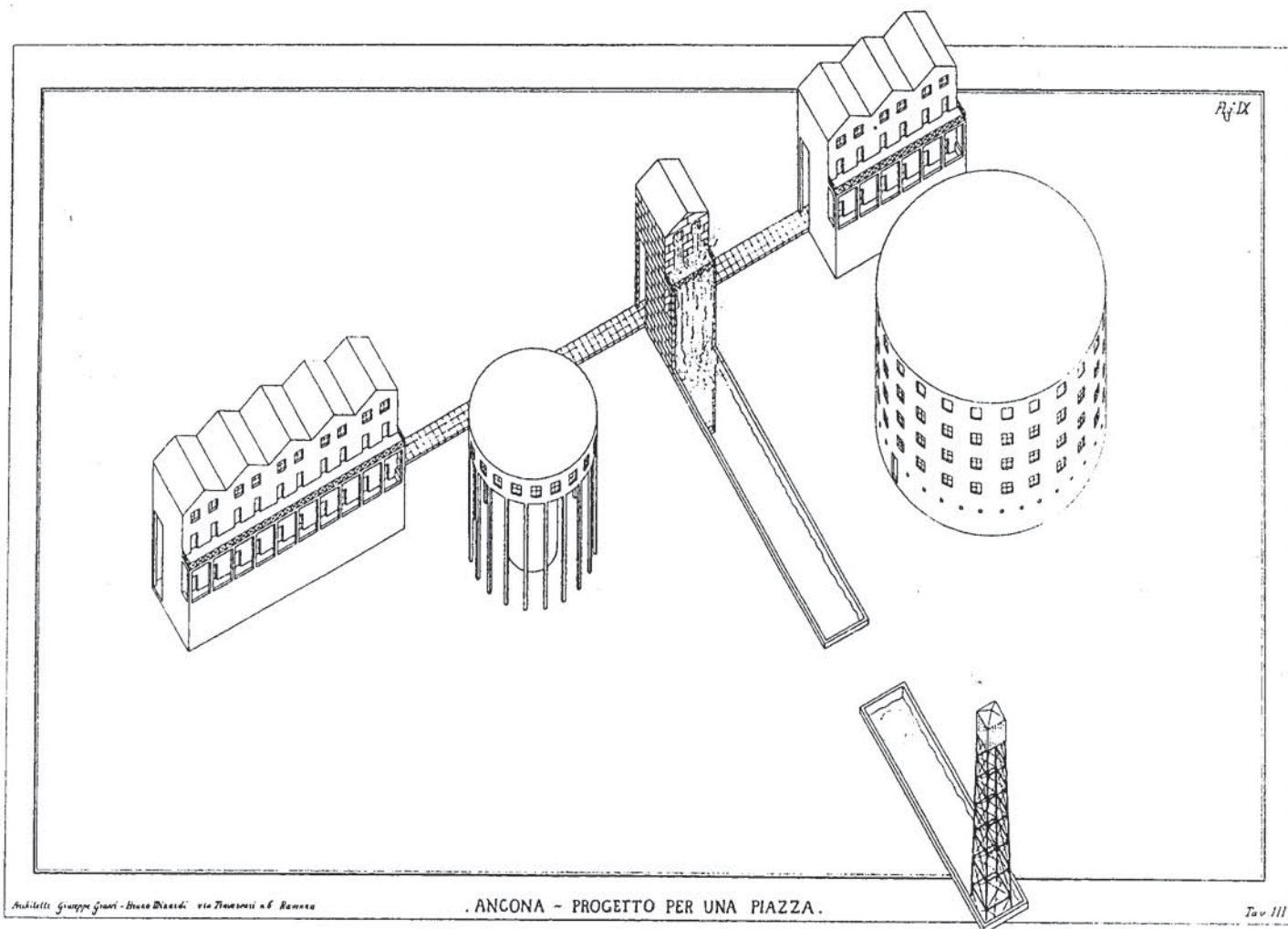


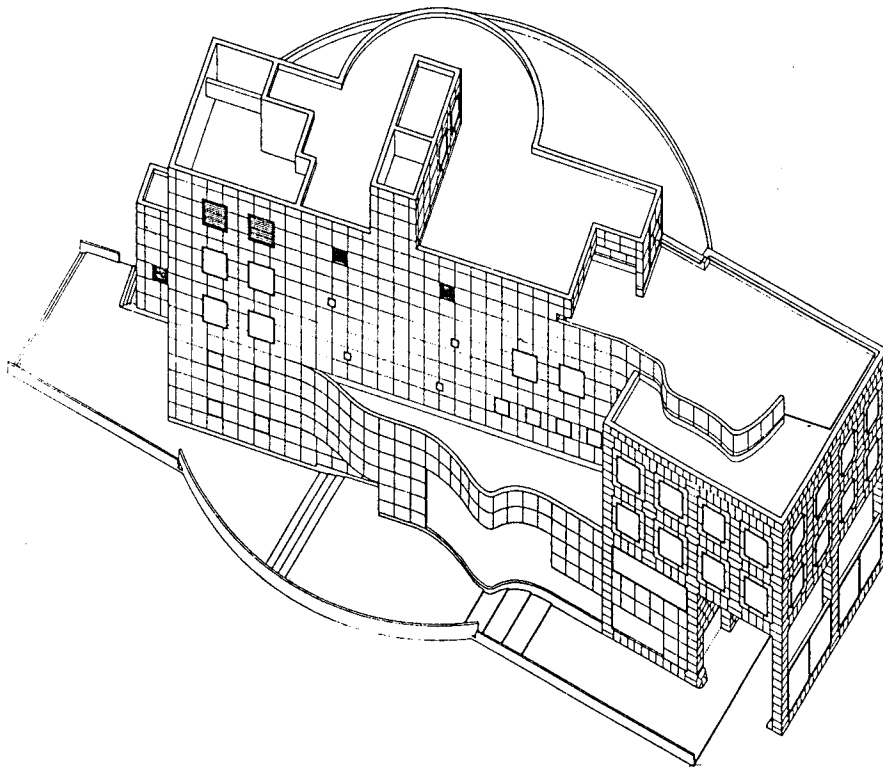
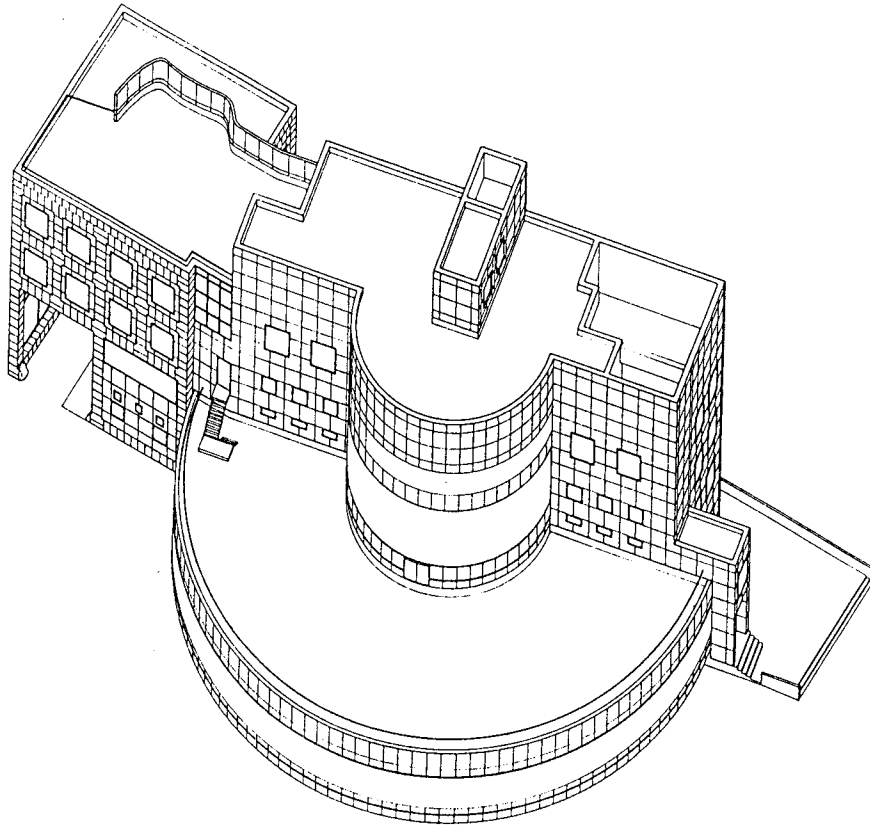


9. Стенлі Тайгерман

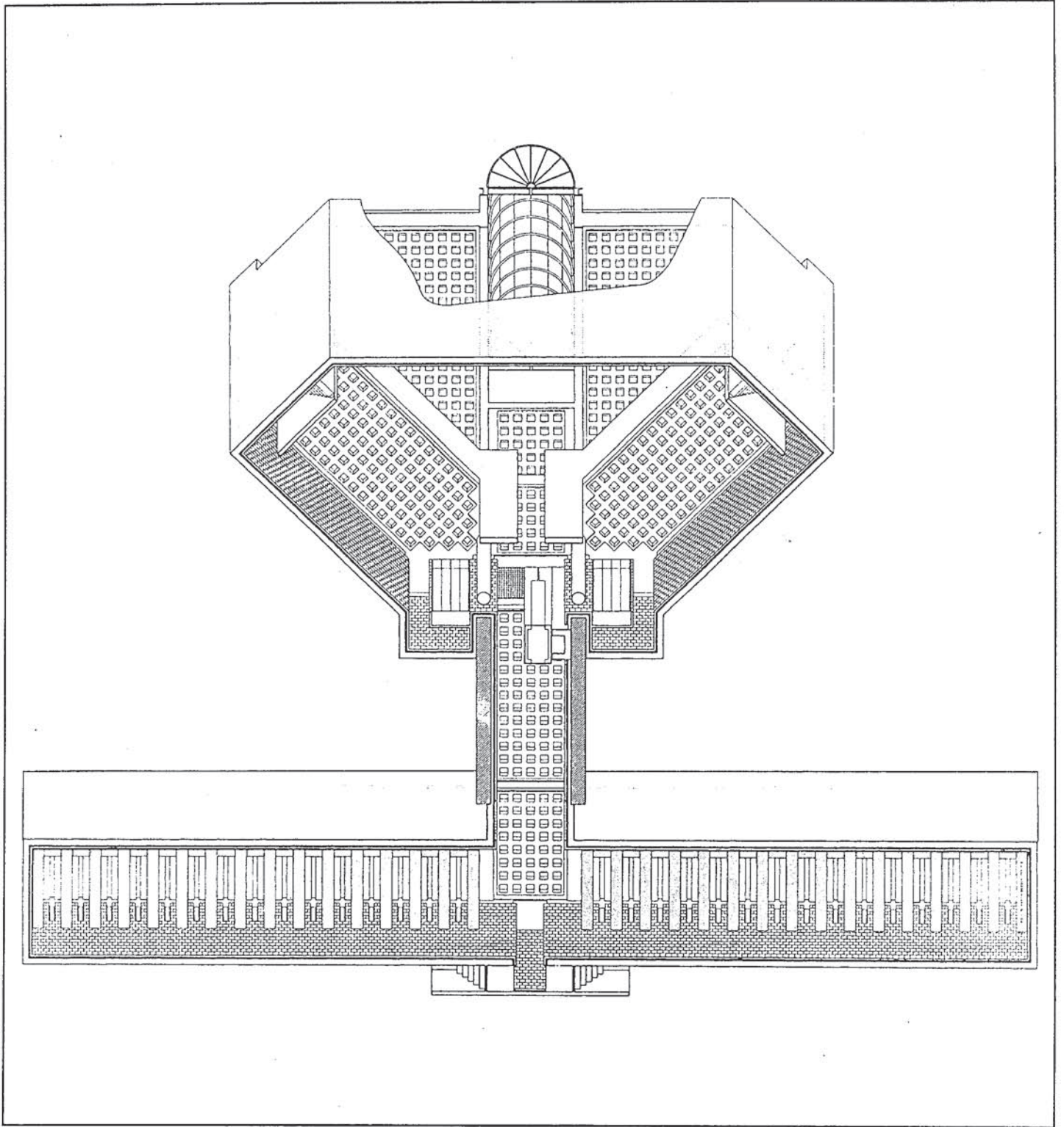


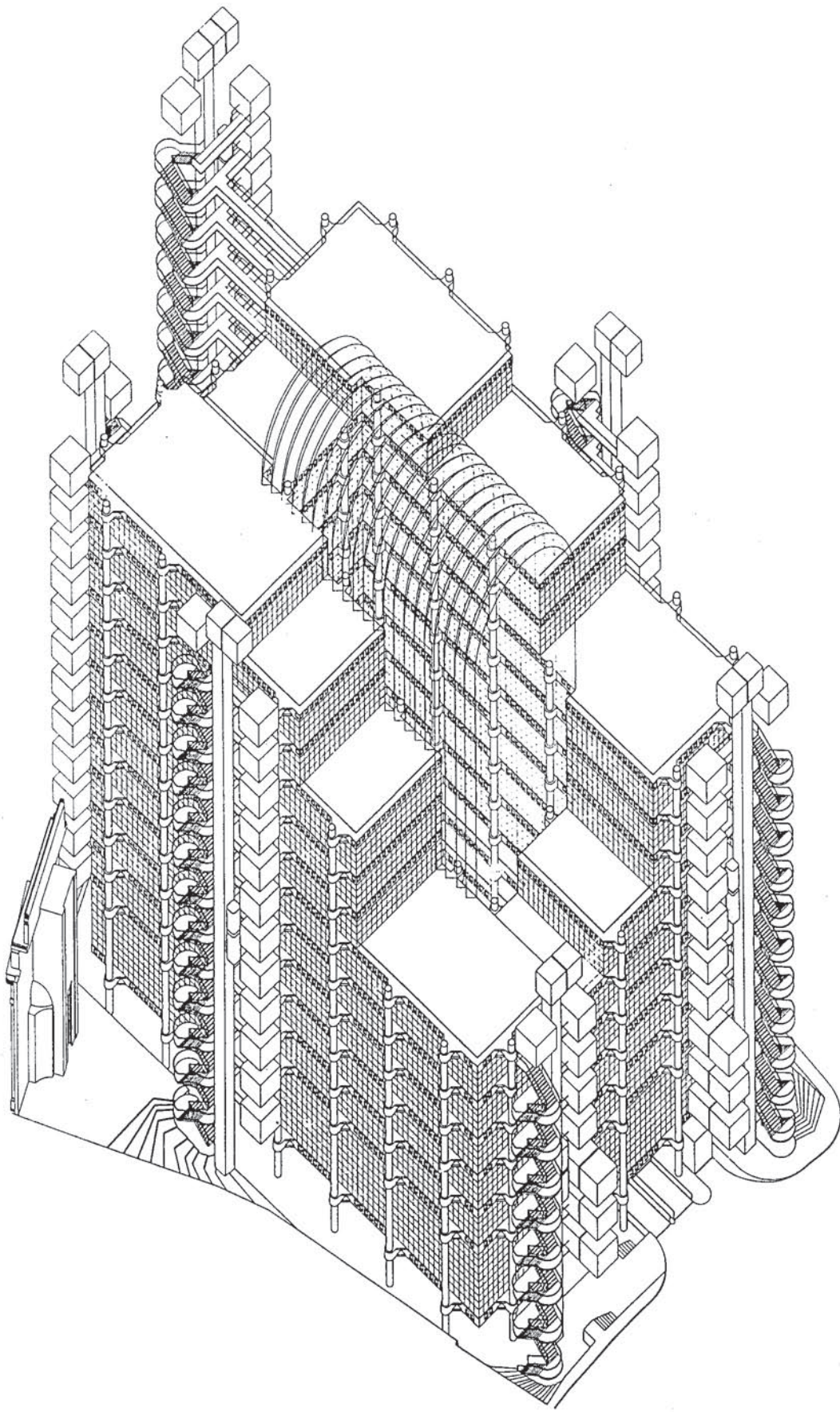


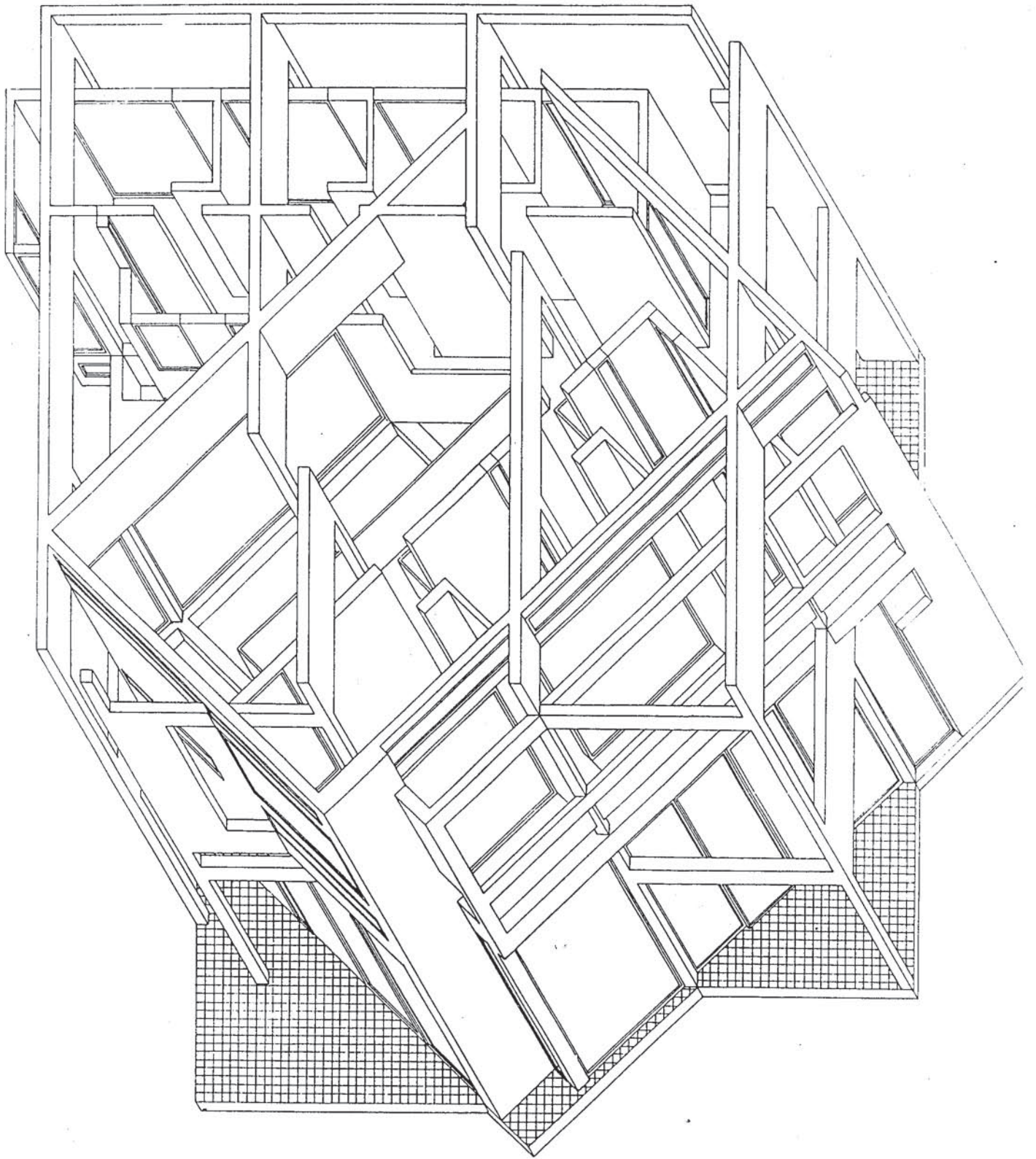


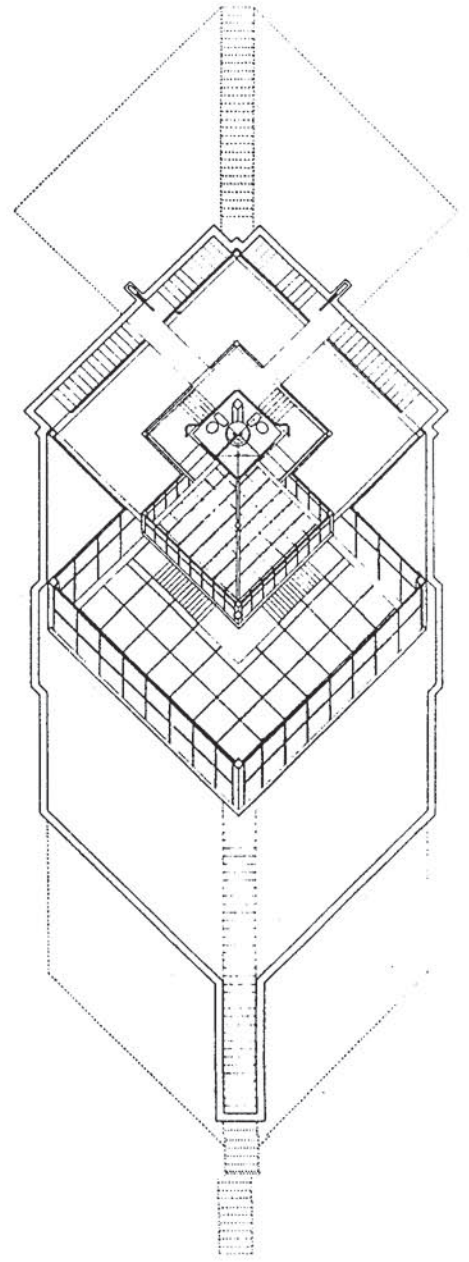
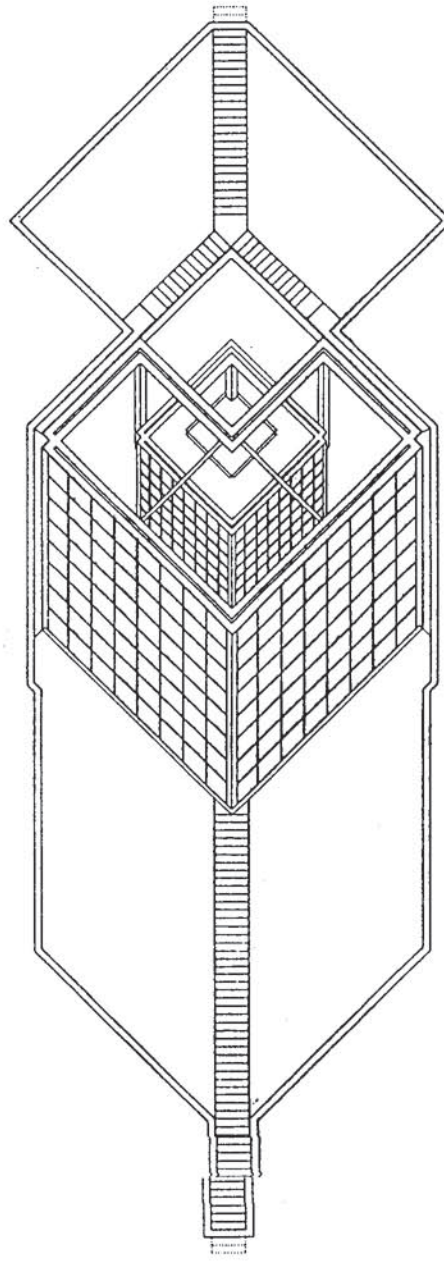
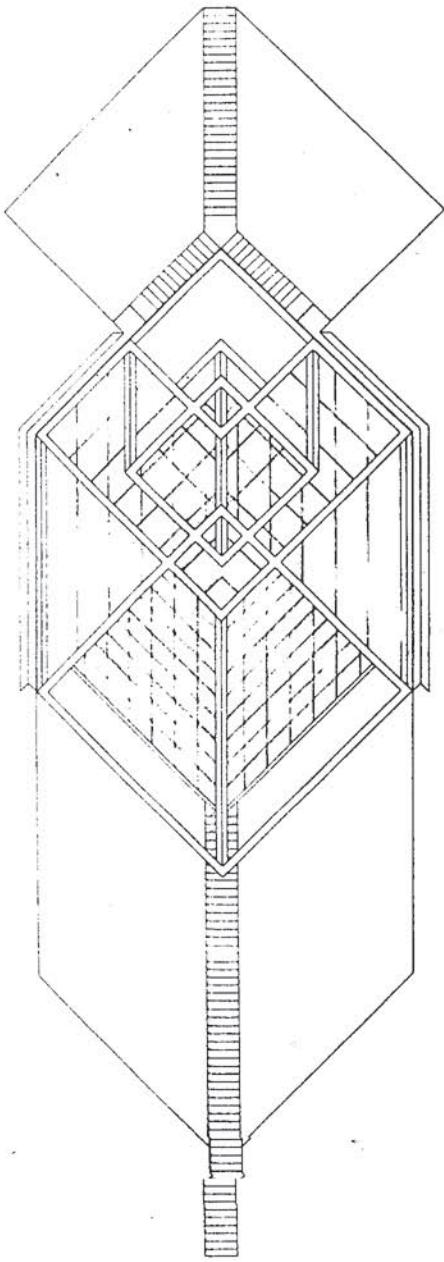


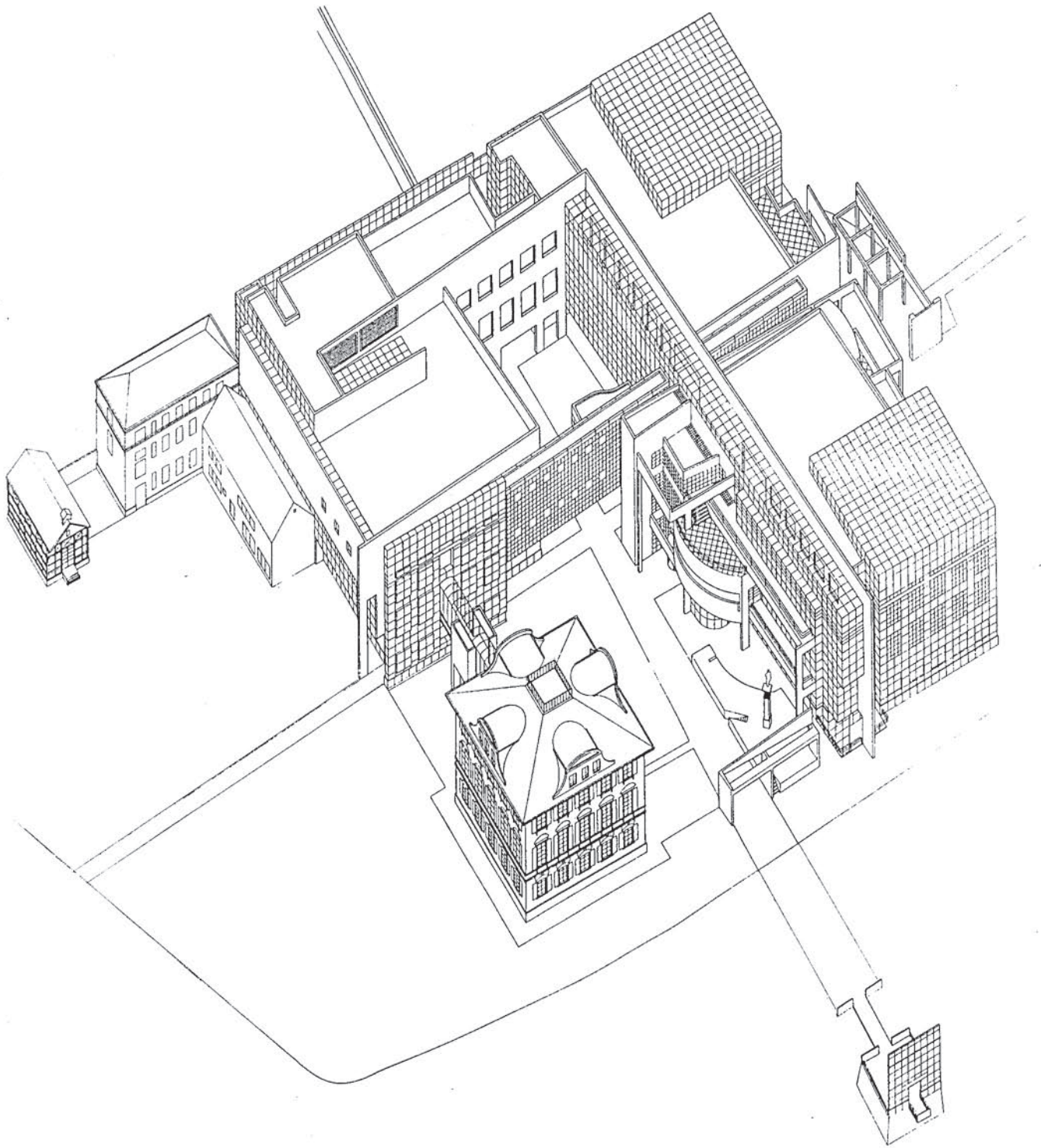
13. Арата Исодзакі

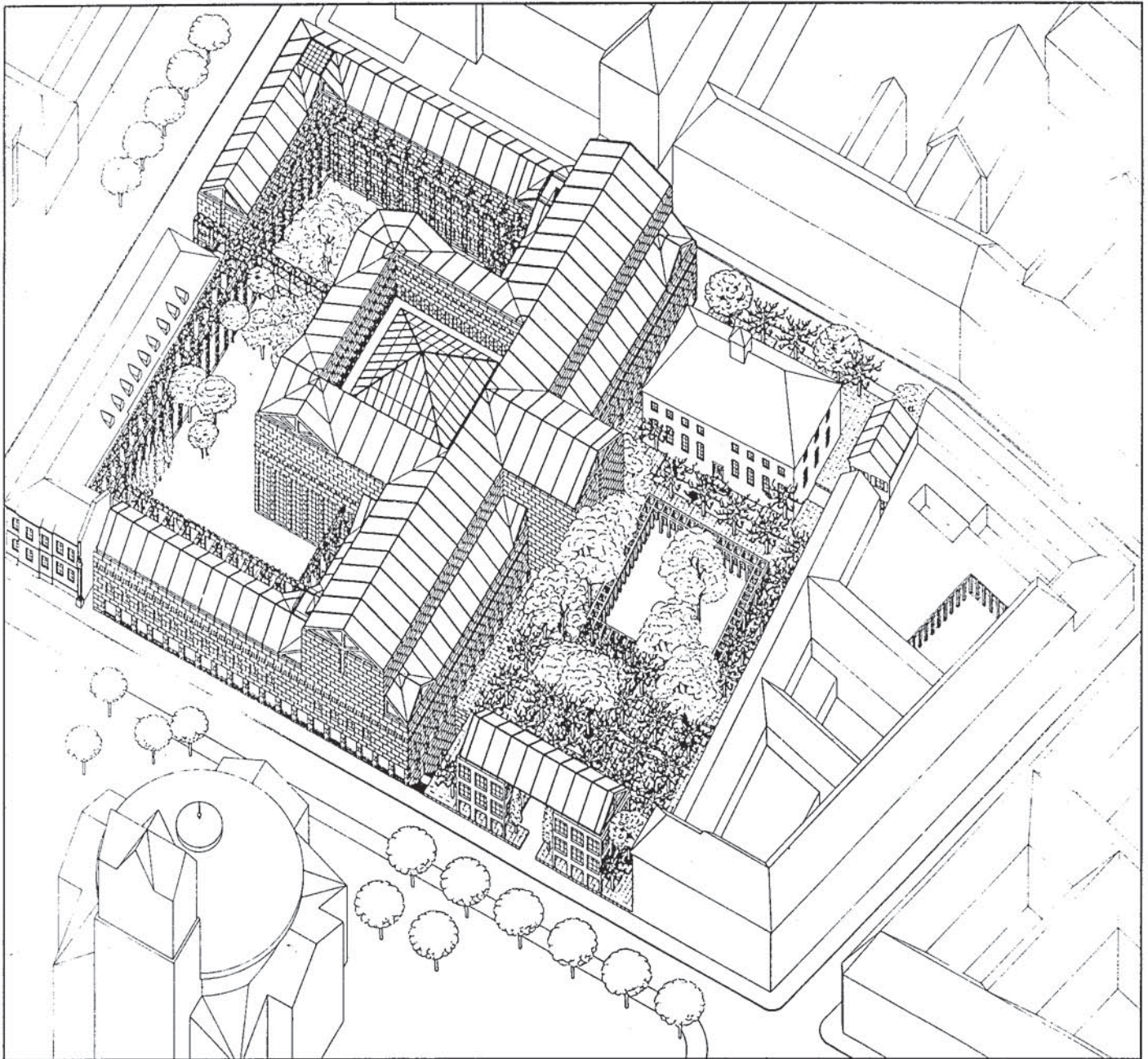


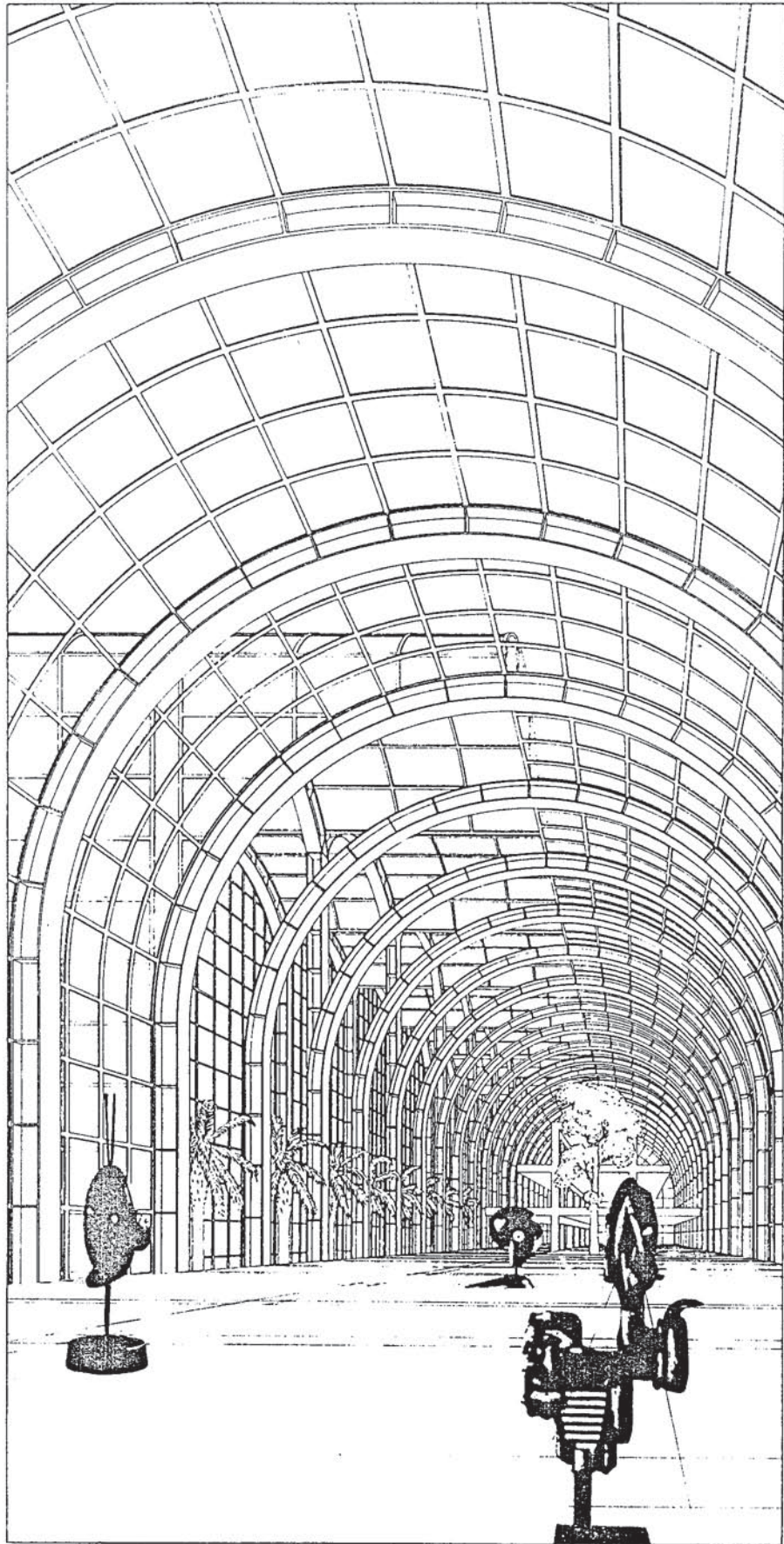


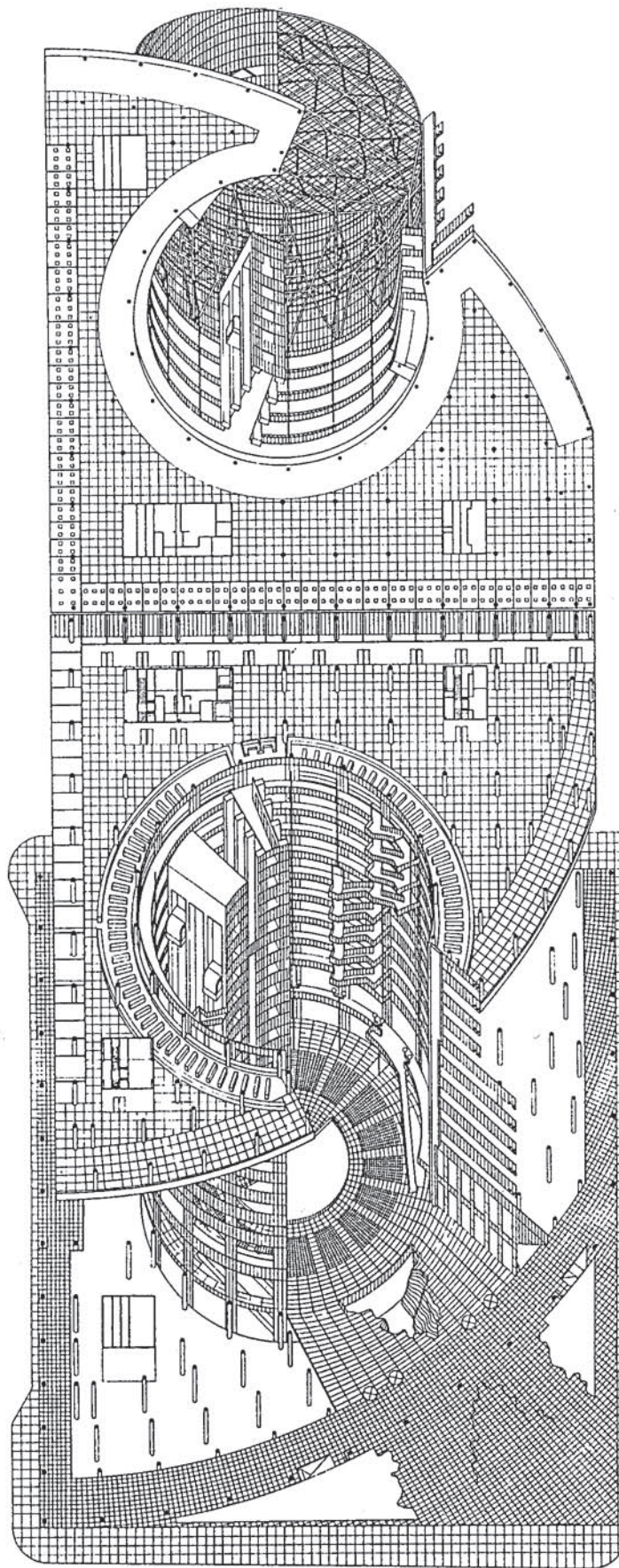












21. Мерфі / Джан

ЛАУРЕАТИ МІЖНАРОДНОЇ ПРІЦКЕРІВСЬКОЇ ПРЕМІЇ

(Pritzker Architecture Prize)

Премія імені Пріцкера — вища архітектурна нагорода у світі.

Заснована 1979 року Доном і Джей Пріцкерами,
власниками готельної імперії «Хайет Фаундейшн».

Вона надається «архітекторові, який живе й працює і талант якого,
архітектурне бачення і права безперечні і заслуговують на увагу
як помітний внесок в гуманізацію та розвиток навколишнього світу».

Матеріальні символи Пріцкерівської премії — чек на 100000 доларів
і бронзова медаль. Пріцкерівську премію також часто називають
Нобелівською премією з архітектури.

- | |
|--|
| 1979 р. — Філіп Джонсон (США) |
| 1980 р. — Луїс Барраган (Мексика) |
| 1981 р. — Джеймс Стерлінг
(Великобританія) |
| 1982 р. — Кевін Рош (США) |
| 1983 р. — Йох Мінг Пей (США) |
| 1984 р. — Річард Мейер (США) |
| 1985 р. — Ханс Холляйн (Австрія) |
| 1986 р. — Готфрід Бьом (Німеччина) |
| 1987 р. — Кендзо Танге (Японія) |
| 1988 р. — Оскар Німейер (Бразилія)
і Гордон Баншафт (США) |
| 1989 р. — Френк О. Гері (США) |
| 1990 р. — Альдо Россі (Італія) |
| 1991 р. — Роберт Вентурі (США) |
| 1992 р. — Алваро Сіза (Португалія) |
| 1993 р. — Фуміхіко Макі (Японія) |
| 1994 р. — Крістіан де Портзампарк
(Франція) |
| 1995 р. — Тадао Андо (Японія) |
| 1996 р. — Рафаель Монео (Іспанія) |
| 1997 р. — Сверре Фен (Норвегія) |

ДЕ МОЖНА ОЗНАЙОМИТИСЯ З БІОГРАФІЯМИ АРХІТЕКТОРІВ

Архітектура постмодернізму, попри проголошене ним гасло «Смерть Автора», має глибоко особистісний, індивідуальний характер. Вентурі, Бофілл, Грейвз, Джонсон, Стерлінг, Портзампарк, Гері... Кожне з цих імен — ціла подія. Кожному притаманний власний «стиль», погляд, улюблені прийоми. Неможливо довідатися, «що таке архітектурний постмодерн» узагалі і в цілому, не познайомившись з Особистістю архітектора. І якщо час і простір, що розділяють нас із метрами постмодернізму, не дозволяють зустрітися с ними, щоб особисто познайомитися, лишається звернутися до будівель і ...книжок.

Найповніші, найдокладніші дослідження життя й творчості плеяди майстрів постмодернізму є в монографіях, книжках, каталогах, ілюстрованих виданнях, присвячених тому або іншому архітекторові чи групі. Тут ми знайдемо не тільки перелік проектів і споруд, не лише опис основних подій та дат життя, а й ознайомимося з кредо майстра, почуємо його висловлювання, побачимо його портрет, ознайомимося з його долею, зацікавленнями й звичками, колом ідей, що його надихали.

Проте ці видання досить рідкісні. Вони опубліковані різними мовами і в різних країнах. Та й імен, потрібних для «першого знайомства» з архітектурним постмодерном — не менше сотні, у такій літературі можна просто «потонути». Що ж робити? Як уникнути ускладнень, пов'язаних з фрагментарним і вибіркоvim пошуком? Де можна ознайомитися з більш-менш систематично викладеними біографічними деталями життя й творчості майстрів?

Найзагальніші відомості є у виданій у США фундаментальній енциклопедії архітекторів: *Macmillan Encyclopedia of Architects (New York, 1982)*. Звичайно, серед короткого переліку й біографічних довідок загальної енциклопедії ми навряд чи відшукаємо Особистість архітектора; до того ж, що робити, якщо нас цікавлять передусім майстри, творчість яких пов'язана з ідеями постмодернізму? На щастя, сьогодні вже є й щось на шталт саме таких біографічних словників-енциклопедій майстрів архітектури 1970—1990-х років:

1970-ті роки: Одна з перших спроб укласти «біографічний словник» архітекторів постмо-

дернізму належить Чарлзу Дженксу. У книжці «Архітектура сьогодні» зібрано 115 біографій найвідоміших майстрів архітектури, з зазначенням їхніх проектів і споруд. Там же подано відомості про основні проектні бюро, групи й фірми. Див.: Jencks Ch. A. *Biographies of the Architects // Jencks Ch. A. Architecture Today*. — L., 1982. P. 302—325.

1980-ті роки: 55 коротких біографій архітекторів та інформація про архітектурні об'єднання є у розділі «Імена та дати» у вид.: Рябушин А., Шукурова А. *Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада*. — М., 1986. — С. 264—272.

1990-ті роки: Докладному описові біографій, проектів і споруд близько 100 найвідоміших архітекторів Європи, Америки та Японії присвячена серія видань: «Contemporary European Architects». Ed. by Rolf Taschen. Vol. I—III, 1994—1995; *Contemporary American Architects*; *Contemporary Japanese Architects*. Ed. by Dirk Meyhofer. Cologne, 1993, тощо.

Останні відомості про життя й творчість майстрів архітектури можна одержати в комп'ютерній мережі Internet (щоб знайти потрібну інформацію, наприклад, у системі пошуку Yahoo треба послідовно вибирати розділи: «Мистецтво», «Архітектура», «Біографії архітекторів» і далі, за іменами: <http://www.yahoo.com/Arts/DesignArts/Architecture/Architects/Biographies/GehryFrankO...>

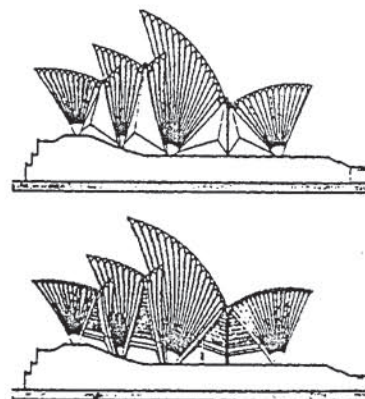
* Див., наприклад: Five Architects. *Eisenmen. Graves. Gwathmey. Heyduk. Meier*. — New York, 1972; Cook J. *The Architecture of Bruce Goff*. — London, 1978; Jencks Ch. *Kings of Indefinite Space*. Frank Lloyd Wright & Michael Graves. — London, 1983; Braghieri G. Aldo Rossi. — Rotterdam, 1984; James Stirling. *Buildings and Projects*. — New York, 1984; Rykwert J. Richard Meier, *Architect*. — New York, 1984; Rubino L. Frank O. Gehry *Special*. — Romo: Kappa, 1984; Ricardo Bofill. *Taller de arquitectura*. — New York, 1985; Chaslin F. Norman Foster. — Paris, 1986; Cook P. *Archigram*. — Basel, 1991; Adjmi M. Aldo Rossi, *Architecture 1981-1991*. — New York, 1991; Muller A.M. Daniel Liebeskind, *Radix Matrix*. — Munchen / New York, 1994 тощо.

МІЖНАРОДНІ АРХІТЕКТУРНІ КОНКУРСИ ТА ЇХ ПЕРЕМОЖЦІ

(За матеріалами книжки: Cees de Jong, Eric Mattie. *Architectural Competitions. 1950 – Today.* Köln: Benedikt Tashen, 1994.)

■ Будівля опери і концертного залу в Сідней, Австралія, 1956–1957: *експресія пізнього модернізму.*

Кількість учасників конкурсу 233
Замовник Комітет прем'єр-міністра
Нового Південного Уельсу
Журі Е. Саарінен, Г. Паркес,
Дж. Л. Мартін,
Х. І. Ешворт
Перша премія **Йорн Утцон**
Реалізація проекту 1957—1973
Архітектори Йорн Утцон, з 1966 — Пітер Голл,
Ліонел Год, Давид Літлмор



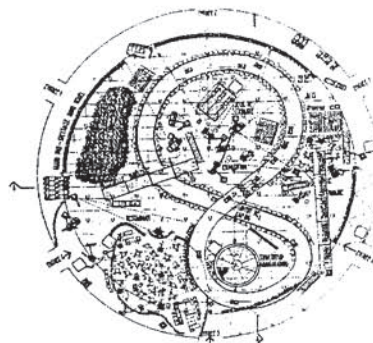
■ План міста Бразилія, нової федеральної столиці Бразилії, 1956–1957: *пізній модернізм + функціоналізм.*

Кількість учасників конкурсу 26
Журі І. П. да Сільва, О. Німейєр, А. Пападакіс,
П. А. Рібейра, Х. Барбоса та ін.
Перша премія **Лючіо Коста**
Реалізація проекту 1956—1960
Архітектори Лючіо Коста, Оскар Німейєр, Ізраель
Пінейро да Сільва



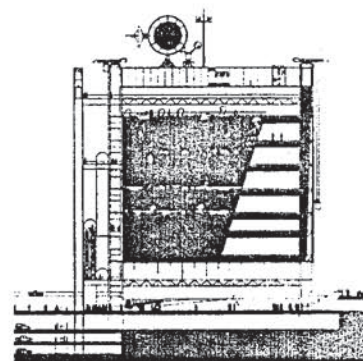
■ Центр розваг. Монте-Карло, Монако, 1969–1970: *стилістика «поп-арт» + проектна футурологія.*

Кількість учасників конкурсу 12
Журі П. Ваго, Ов Аруп, М. Рагон, Р. Саджер
Перша премія **«Аркігрем»:** Пітер Кук, Денніз Кромптон,
Девід Грін, Кен Екінсон, Роун
Героу, Колін Фурньє, Тоні Пікарді,
Френк Ньюбі
Реалізація проекту Не реалізований



■ Центр ім. Ж. Помпідю, Париж, Франція, 1970–1971 (центр мистецтв, музей і центр культури та інформації): *шедевр архітектури «гай-тек».*

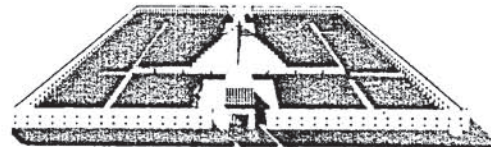
Кількість учасників конкурсу 681
Журі Ж. Пруве, Г. Пікон, Ф. Френсіс,
М. Лакло, В. Сендберг та ін.
Перша премія **Ренцо Піано і Річард Роджерс**
(спільно з Джанфранко Франчині
та Ов Аруп)
Реалізація проекту 1972—1977
Архітектори Ренцо Піано, Річард Роджерс, Ов Аруп



■
Кладовище Сан-Катальдо, Модена, Італія, травень 1971 – квітень 1974:

«метафізичний
абстракціонізм».

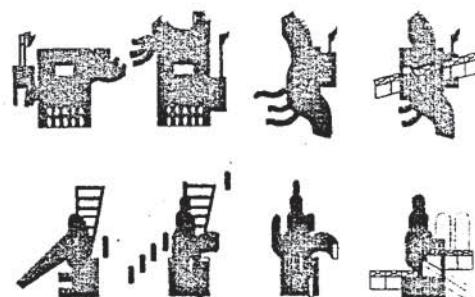
Кількість учасників конкурсу 51, у другому раунді — 3
Замовник Муніципалітет Модени
Журі Р.Трива, М. Перджеті, К. Аймоніно,
П. Кверцоні, П. Л. Сервелаті, У. Бізі,
П. Портогезі, Е. Монтекорі, П. Сорція
Перша премія Альдо Россі
і Джанні Брагієрі
Реалізація проекту Почата 1974
Архітектори Альдо Россі
і Джанні Брагієрі



■
Громадський парк Ля Віллет, Париж, Франція,
квітень 1976 – березень 1982:

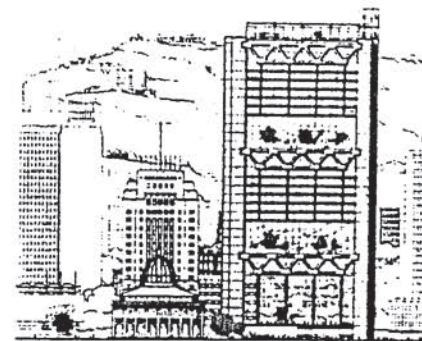
«розірвана органіка»
деконструкціонізму.

Кількість учасників конкурсу 471, у другому раунді — 9
Замовник Управління громадського парку
Ля Віллет (EPPV)
Журі Р. Б. Маркс, П. Доверне, Р. Піано,
В. Греготті, А. Ісодзакі та ін.
Перша премія Бернар Чумі
Реалізація проекту 1984—1987
Архітектор Бернар Чумі



■
Гонконзький і Шанхайський банки. Гонконг, червень – листопад 1979:
гай-тек.

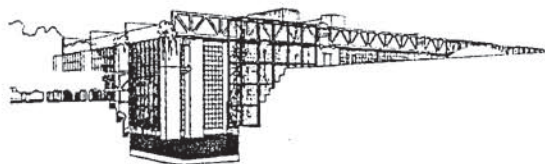
Кількість учасників конкурсу 7
Замовник Корпорація Гонконзького
і Шанхайського банків
Журі М. Грехем, Р. Мунден, Д. Тернбюроу
Перша премія Асоціація Нормана Фостера
Реалізація проекту 1983—1985
Архітектори Асоціація Нормана Фостера



■
Музей науки і промисловості, Париж, Франція,
лютий – вересень 1989:

неоконструкціонізм.

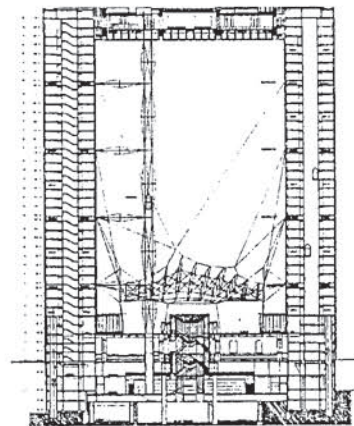
Кількість учасників конкурсу 28, у другому раунді — 7
Замовник Управління громадського парку
Ля Віллет (EPPV)
Журі П. Деловріє, Ж. де Стен
Перша премія Адріан Фейнсілвер
і Сільвен Мерсьє
Реалізація проекту 1983—1986
Архітектори Адріан Фейнсілвер
і Сільвен Мерсьє



■ Арка Тет Дефанс, Париж, Франція, липень 1982 – травень 1983:

*вишукана простота
неофункціоналізму.*

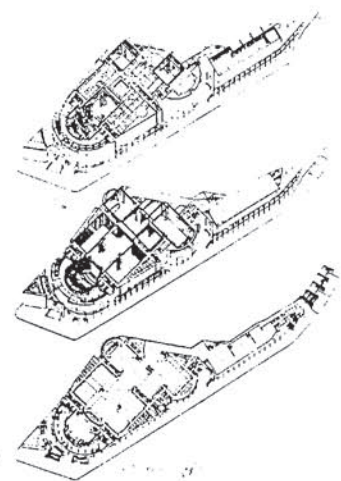
Кількість учасників конкурсу 424, у другому раунді — 4
Замовник ЕРАД (Управління громадського розвитку району Тет Дефанс)
Журі Р. Ліон, О. Боїгас, К. Курокава, Р. Мейер, Р. Роджерс, А. Грюмбах та ін.
Перша премія **Йохан Отто фон Спрехельсен**
Реалізація проекту 1985—1989
Архітектори Йохан Отто фон Спрехельсен, з 1987 — Поль Ендрю



■ Будівля опери Бастилія в Парижі, Франція, листопад 1982 – листопад 1983:

«помірний постмодернізм».

Кількість учасників конкурсу 787
Замовник ЕРОВ (Управління опери Бастилія) і Міністерство культури Франції
Журі К. Аймоніно, М. Бота, Х. Херцбергер, О.-М. Унгерс, Ж. Нувель, Г. Пайхль та ін.
Перша премія **Карлос Отт**
Реалізація проекту 1985—1989
Архітектори Карлос Отт спільно з «Собо & Джуліні»



■ Будівля Пік-Клаб, Гонконг, листопад 1982 – березень 1983:

класика деконструкціонізму.

Кількість учасників конкурсу 539
Замовник Управління розвитку та комітет власності ЛТД
Журі Дж. Ендрю, А. Ісодзакі, Г. Формозо, Р. Пун та ін.
Перша премія **Заха М. Хадід**
Реалізація проекту Не реалізований



■ Культурний центр Шонандай, Фудзісава, Японія, жовтень, 1985 – лютий 1986:

пізній модернізм + тотальний дизайн.

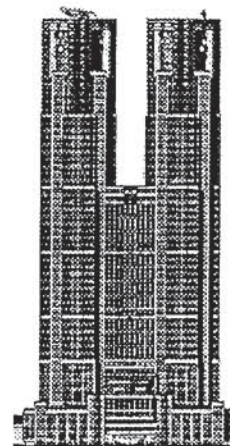
Кількість учасників конкурсу 215
Замовник Комісія Муніципалітету Фудзісави
Журі К. Сейке, А. Ісодзакі, А. Огата, Ш. Хаяма, Ф. Макі, Ш. Канбе
Перша премія **Іцуко Хасегава, Казухіро Кобаяші та Кієші Такеяма, Шин Такамацу**
Реалізація проекту 1987—1989
Архітектор Іцуко Хасегава



■ Метрополітен Гол, Токіо, Японія, листопад 1985 – квітень 1986:

японський
постметаболізм.

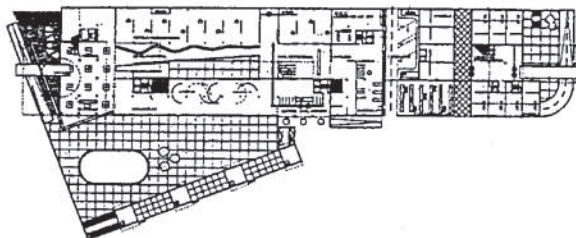
Кількість учасників конкурсу 9
Замовник Муніципалітет Токіо
Журі К. Адаші, Т. Іто, З. Охмі,
Н. Ашихара, Р. Амамія та ін.
Перша премія Асоціація Кендзо Танге
Реалізація проекту 1988—1991
Архітектори Асоціація Кендзо Танге



■ Міський зал і бібліотека в Гаазі, Швейцарія, червень 1986 – липень 1989:

неомодернізм.

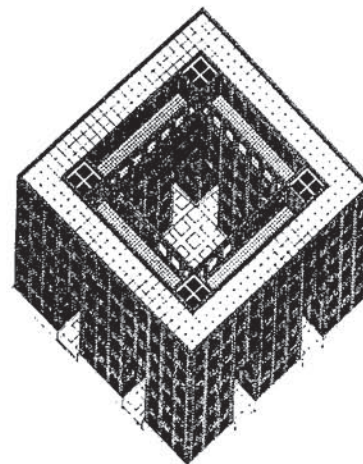
Кількість учасників конкурсу 5
Замовник Муніципалітет Гааги
Журі З. Хевейер, Х. ван дер Камен,
А. ван Ейк, Х. Херцбергер та ін.
Перша премія Рем Коолхаас
і Річард Мейер
Реалізація проекту 1990—1995
Архітектор Річард Мейер



■ Німецький історичний музей, Берлін, Німеччина, серпень 1987 – червень 1988:

неораціоналізм.

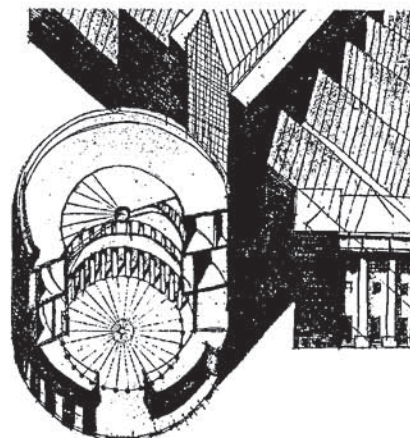
Кількість учасників конкурсу 220
Замовник Міністерство громадських робіт
і федерального будівництва
Журі О. Касер, Дж. Дарді, Х. Дейлман,
К. Хамперт, Г. Пайхль, М. Бехер та ін.
Перша премія Альдо Россі
та Массімо Шеурер
Реалізація проекту Не реалізований



■ Міжнародна будівельна виставка в Берліні, Німеччина, 1980–1987:

пізній і постмодернізм +
деконструкція.

Кількість учасників конкурсу 47 + 6 — житло і офіси,
196 — парк і монумент
Замовник Будівельне управління Берліна
Журі Й.-П. Кляйхус, Г. Колгофф,
В. Греготті, В. М. Лампуньяні,
П. Портогезі, О.-М. Унгерс
Перша премія О. Боїгас, П. Ейзенман, О.-М. Унгерс,
Б. Райхлін і Ф. Рейнгарт, А. Россі,
Д. Лібескінд та ін.
Реалізація проекту 1980—1990
Архітектори О. Боїгас, П. Ейзенман, Б. Райхлін та
Ф. Рейнгарт, А. Россі, Х. Пфайфер та ін.



■ Медіа Парк, Кельн, Німеччина, лютий 1982 – березень 1988:
пізній модернізм.

Кількість учасників конкурсу 103
Замовник Міська рада Кельна
Журі Х. Адріан, В. Гольцбауер, Дж. Лохман,
Е. Шнайдер-Веслінг та ін.
Перша премія **Еберхард Х. Зейдлер**
Реалізація проекту 1988—1991
Архітектор Еберхард Х. Зейдлер



■ Єврейський музей у Берліні, Німеччина,
грудень 1988 – травень 1989:

деконструкціонізм.

Кількість учасників конкурсу 165
Замовник Муніципалітет Берліна
Журі Й.-П. Кляйхус, І. Люксембург,
Х. Херцбергер, К. Хамперт та ін.
Перша премія **Даніель Лібескінд**
Реалізація проекту 1995-1996
Архітектор Даніель Лібескінд



■ Центр японської культури, Париж, Франція,
червень 1989 – березень 1999:

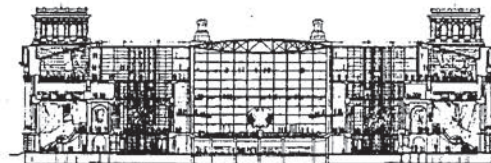
пізній модернізм + деконструкція.

Кількість учасників конкурсу 453
Замовник Комітет японської культури в Парижі
Журі Т. Андо, П. Ендрю, М. Бота,
Р. Симоне, А. Сіза,
Й. Накаяма та ін.
Перша премія **Масаюкі Яманака,**
Кеенет Армстронг
і Дженіфер Сміт
Реалізація проекту Почата в 1994
Архітектори Масаюкі Яманака,
Кеенет Армстронг
і Дженіфер Сміт



■ Рейхстаг, Берлін, Німеччина, червень – жовтень 1992:
неомодернізм.

Кількість учасників конкурсу 7
Замовник Бундестаг і компанія BSM
Журі К.-І. Шатнер та ін.
Перша премія **Пі де Брюджин**
Реалізація проекту Почата 1993
Архітектор **Норман Фостер**



ЩО ЧИТАТИ ПРО АРХІТЕКТУРУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

- Аввакумов Ю. Архитектор как... // Проект Россия: Архитектура. Дизайн. Технология. — 1996. — № 4. — С.7—9.
- Автономова Н. Рассудок, разум, рациональность. — М. — 1980. — 287 с.
- Андрухович Ю. Створіння трикутника. Нова дегенерація. — Івано-Франківськ, 1992.
- Архитектура Запада. — М., 1975—1987: Кн.2. Социальные и идеологические проблемы. — 1975. Кн.3. Противоречия и поиски 60—70-х годов. — 1983. Кн.4. Модернизм и постмодернизм: Критика концепций. — 1987.
- Архитектурный деконструктивизм /Сост. Е. В. Асс. — М., 1991.
- Асс Е. О разном // А.С.С. Architecture. City. Construction. — 1996. — № 2. — С.8—9; 1997. — №1. С.14—15.
- Асс Е., Боков А. Архитектурные тенденции 1970-х гг. // Декор. искусство. — 1982. — № 10.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — 616 с.
- Баруцкий Т. Постмодернизм по-польски // Архитектура и престиж. Всеукраинский журнал по архитектуре и дизайну. — 1995. — №1. — С.40—43.
- Багай Ж. Внутренний опыт. — Спб., 1997. — С.335.
- Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме» // Баткин Л. Тридцать третья буква. — М., 1996. — С.87—98.
- Батраков С. Язык архитектуры постмодернизма и конец великой утопии // Борьба тенденций в современном западном искусстве. — М., 1986. — С.150—181.
- Башляр Г. Дім (Поэтика простору) // Українські проблеми. — 1994. — № 4/5. — С.6—7. (Пер. О.Кузьменка).
- Белл Д. Щодо великої відбудови: релігія і культура в постіндустріальну добу // Генеза: Філософія. Історія. Політологія. — 1997. — № 1. — С.52—65. (Пер. В.Ляха).
- Бернштейн Д. О феномене «бумажной архитектуры» 1980—х годов // Теория архитектуры. — М., 1988.
- Бодрийяр Ж. О соблазне // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С.59—66.
- Бондар-Терещенко І. Український постмодерн: від лібіді до постсовкізму // Слово і час. — 1995. — № 2. С.37—41.
- Бофиль Р. Пространства для жизни. — М., 1993.
- Венский пентхауз от COOPHIMMELBLAY // А.С.С. Architecture. City. Construction. — 1997. — № 4. — С.36—37.
- Вентури Р. Разнообразие, уместность и изображение в историзме // Архитектон. — Екатеринбург, 1993.
- Вирик Р., Фризен Х. Автономия и публичность в искусстве // Ватерпас. — 1997. — № 3. — С.66—67. (Пер. В.Горожанкина).
- Вуйек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. — М., 1990.
- Гараджа А. После времени: Французская философия постсовременности // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С.54—56.
- Генне А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. — М., — 1997. — 254 с.
- Глазычев В. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. — М., 1986.
- Глазычев В. Постмодерн в аспекте социологии. Концепция нового эклектизма//Декор.искусство. — 1982. — №1.
- Гройс Б. Да, апокалипсис, да, сейчас // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С.25—35.
- Гройс Б. Как жить после постмодернизма? // Беседа. — Ленинград — Париж. — 1990. — № 8.
- Грыкалов А., Дорохов Ю. От структурализма к деконструкции: западные эстетические теории 70—90-х гг. XX века // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 236—249.
- Гульга А. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. — 1988. — № 12. — С. 153—159.
- Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм // Світовид. — 1995. — № 18. — С.64—76.
- Гуссерль Э., Деррида Ж. Начало геометрии. — М., 1996. — 268 с.
- Делез Ж. Логика смысла. — М., 1995. — 298 с.
- Делез Ж. Тайна Ариадны // Вопросы философии. — 1993. — № 4. — С.48—53.
- Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. — М., 1990. — 107 с.
- Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. — 1995. — № 2. — С.18—27.
- Деррида Ж. Письмо к японскому другу // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С.53—57.
- Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985.
- Джоунс Р. Заспіваймо пісеньку з Деллідою // Світовид. — 1994. — № 4. — С.30—48. (Пер. М.Ревакович).
- Дичев И. Шесть размышлений о постмодернизме // Сознание в социокультурном измерении. — М., 1990. — С.3—37.
- Ермолин Е. Между кладбищем и свалкой: постмодернизм как паразитическая версия постмодерна // Континент. — 1996. — № 3. — С.333—349.
- Жданов И. «Бог» в свете постмодернизма // Знамя. — 1996. — №7. — С.202—203.
- Затонский Д. Реализм — это сомнение? — Киев, 1992. — 278 с.
- Затонский Д. Постмодерн в историческом интерьере // Вопросы литературы. — 1996. — № 3.
- Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. — 1996. — № 2. — С. 273—279.
- Затонский Д. Finita la ideologia, или Постмодернизм как зеркало рухнувшей «суперсистемы» // Коллегиум. — 1997. — № 1. — С.3—10.
- Ивбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. — М., 1988.
- Иконников А. Архитектура США. — М., 1979.
- Иконников А. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. — М., 1982.
- Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М., 1996. — С.255.
- Ильин И. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. — М., 1988. — 28 с.
- Ильницький О. Трансплантація постмодерну: сумніви одного читача // Сучасність. — 1995. — № 10. — С.111—115.
- Калупина Т. Постмодернизм — искусство для народа // Человек. — 1996. — № 3. — С.52—59.
- Кантор Е. Иллюзии постмодерна и критика // Декор. искусство. — 1982. — № 10.
- Качуровський В. Архітектурні проекти Радослава Жука // Всесвіт. — 1996. — № 7. — С. 139—141.
- Квіг С. Постмодернізм у французській, американській та українській інтерпретаціях // Українські проблеми. — 1995. — № 3.
- Кнабе Г. Проблема контркультуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. — М., 1994.

Козловски П. Культура постмодерна. — М., 1997. — 240 с.

Кримський С. Дім. Поле. Храм // Синтези. Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С.6—9.

Курицын В. Книжка о постмодернизме. — Екатеринбург, 1992.

Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов» традиции // Диалог культур. — М., 1994.

Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С.56—59.

Лиотар Ж.-Ф. Ситуация постмодерна // Философская и социологическая мысль. — 1995. — № 5/6. — С.15—38.

Липовецкий М. Культура как хаос (Метаморфозы диалогической поэтики и эволюция русского постмодернизма) // Россия: Venezia. — 1993. — № 8.

Личковах В. Философия в технике постмодернизма // Философская и социологическая мысль. — К. 1992. — № 11.

Личковах В. Поліперспективність образу в постмодернізмі // Етика, естетика і теорія культури. — 1992. — Вип.5. — С.112—117.

Личковах В. Авангард — постмодернізм — універсализм: зміна парадигм неklasичної естетики // Філософська і соціологічна думка. — 1996. — № 7—8. — С.142—165.

Лордкипанидзе Р. Архитектура Италии. 1970—1980. — Тбилиси, 1988.

Лотман Ю. Архитектура в контексте культуры // Архитектура и общество. — 1987. — № 6.

Лялюк И., Владимировна Н. Фолк, Кантри, Гранж // Ватерпас. — 1997. — № 2. — С.46—56.

Малахов В. Чому я не постмодерніст? // Дух і літера. — 1997. — № 1—2. — С.378—383.

Маркштейн Э. Три словечка в постмодернистском контексте // Вопросы литературы. — 1996. — № 3.

Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX век. — М., 1972.

Мельвиль А., Разлогов К. Контр-культура и «новый консерватизм». — М., 1981.

Мигунов А. Антиэстетика // Вопросы философии. — 1994. — №7—8. — С.82—89.

Мигунов А. Vulgar: Эстетика и искусство во второй половине XX века. — М., 1991.

Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1973.

Моль А. Художественная футурология. К роли китча и копии в социально-эстетическом развитии // Культура и массовая коммуникация. — М., 1986.

Монахова Л. Новейшая архитектура ФРГ. — М., 1974.

Некоторые буржуазные концепции современного искусства (постмодернизм). — М., 1983.

Неоконсерватизм в странах Запада. Социально-культурные и философские аспекты. — М., 1982.

Никитин В. Восемьдесятые с точки зрения историка // Архитектура СССР. — 1989. — № 6.

Никитин В. Эволюция художественной формы в архитектуре (на примере современной архитектуры Запада). — М., 1986.

Новейшие течения и противоречия архитектуры Запада в профессиональной критике 80-х годов // Архитектура. Районная планировка. Градостроительство. — М., 1985. — Вып.16.

Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — Ч.5. — С.117—125.

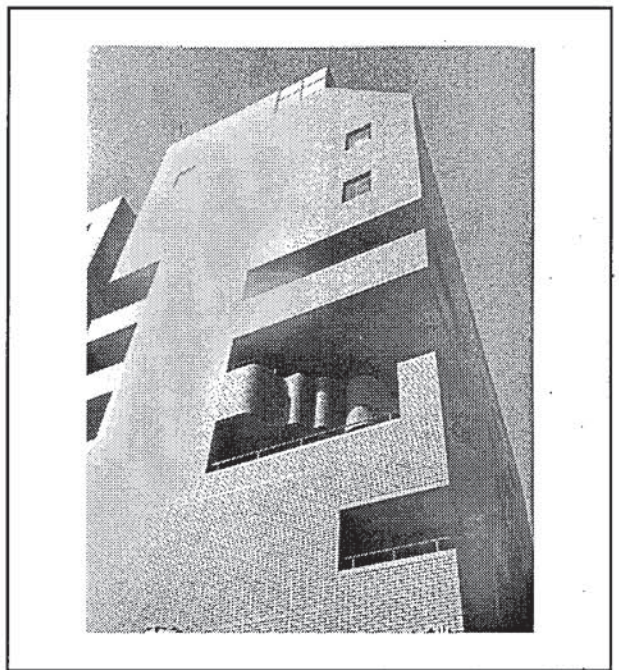
Постмодерн // Світовид. — 1996. — № 1.

Постмодернизм и культура // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С.3—16.

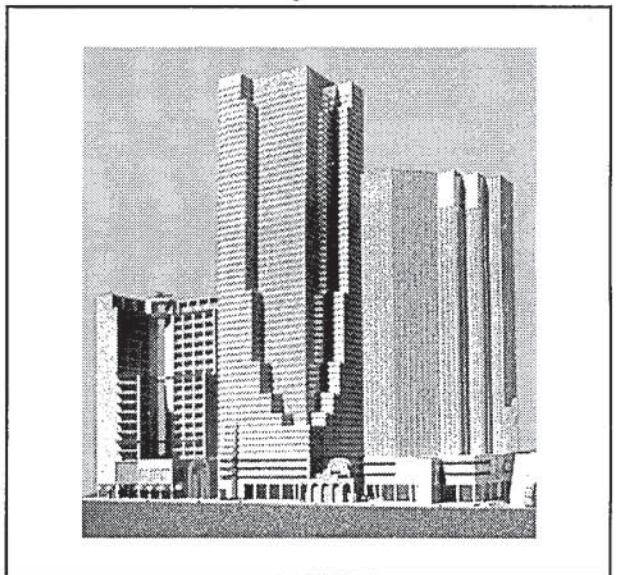
Постмодернізм в філософії науки та філософії культури. — Харків, — 1997. — 147 с.

Премии Ага Хана по архитектуре и градостроительству. 1993—1995 // Зодчество мира. — 1996. — № 1. — С.6—7.

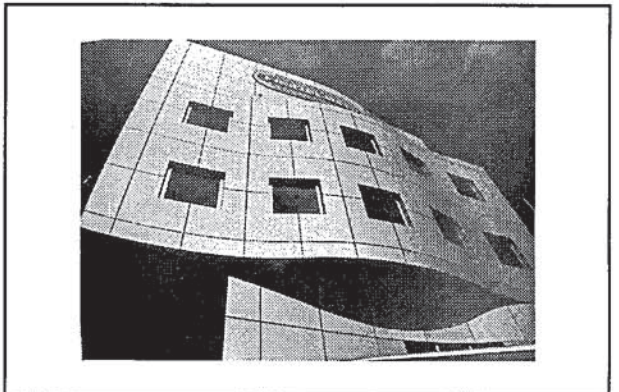
Пучков А. Архитектура гротеска // А.С.С. Art. City. Construction. — 1997. — № 4. — С.24—25.



К. Ямашита. Будинок офісу. Токіо, Японія. 1979



U.I.G. (Х. Перлоф та ін.). Проект хмарочоса. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1980



Т. Іто. ПМТ-бiлдiнг. Нагоя, Японія. 1978

Пятигорский А. О постмодернизме // Пятигорский А. Избранные труды. — М., 1996. — С.362—368.

Раппапорт А. Стиль и среда // Декор. искусство. — 1983. — № 5.

Раппапорт А. Городская среда и драматургия архитектурной композиции // Проблемы теории и истории архитектуры. — М., 1979.

Ревзин Г. Молчаливый постмодернизм // Проект Россия: Архитектура. Дизайн. Технология. — 1996. — № 4. — С.33—47.

Регг М. Кінець французського стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті // Слово і час. — 1996. — № 4—5. — С.42—54. (Пер. С.Квіта).

Ремизова Е. Метаморфозы эклектики // Ватерпас. 1997. №4. — С.41—47.

Ремизова Е. Композиционная логика постмодернизма — традиции и новации // Ватерпас. — 1996. — № 1—2. — С.38—41.

Рычков П. Теоретические концепции постмодернизма (истоки, принципы, противоречия). — М., 1981.

Рычков П. Архитектурная сказка Минимундуса // Архитектура и престиж: Всеукраинский журнал по архитектуре и дизайну. — 1995. — №1. — С.58—59.

Рябушин А. Метаморфозы западного авангарда // Архитектура СССР. — 1985. — № 1.

Рябушин А. Новые горизонты архитектурного творчества, 1970—1980-е годы. — М., 1990.

Рябушин А., Шукурова А. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986.

Рябушин А., Хайт В. Постмодернизм в реальности и представлениях // Искусство. — 1984. — № 4.

Седакова О. Постмодернизм: засвоєння відчуження // Дух і літера. — 1997. — № 1—2. — С.378—383.

Семи́н С. Идея города в зарубежной архитектуре. — М., 1985.

Сиваченко Г. Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм? // Слово і час. — 1991. — № 12.

Соболь О. Постмодерн: философские и культурные измерения // Философская и социологическая мысль— К., — 1992. — № 8.

Современная зарубежная архитектура. Эстетические проблемы. — М., 1989.

Соловьев С. Проект «Время-лабиринт» // А.С.С. Art. City. Construction. — 1997. — № 3. — С.42—44.

100 проектов частного строительства // А.С.С. Art. City. Construction. — 1997. — № 3. — С.53—90.

Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. — М., 1979.

Тасалов В. Ганс Зельмайр и дилемма «хаоса» и «порядка» в постмодернизме 50—70-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX века. — М., 1988. С.43—71.

Трубина Е. Посттоталитарная культура: «все дозволено» или «ничего не гарантировано»? // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С.18—27.

Туганова О. Постмодернизм в американской художественной культуре и его философские истоки // Вопросы философии. — 1982. — № 4. — С.122—128.

Тумаркин М. Генезис архитектуры постмодернизма в СССР // Архитектура и строительство Москвы. — 1988. — № 11.

Турчин В. «Поздние 80-е» на Западе (критический этюд) // Декор. искусство. — 1989. — № 8.

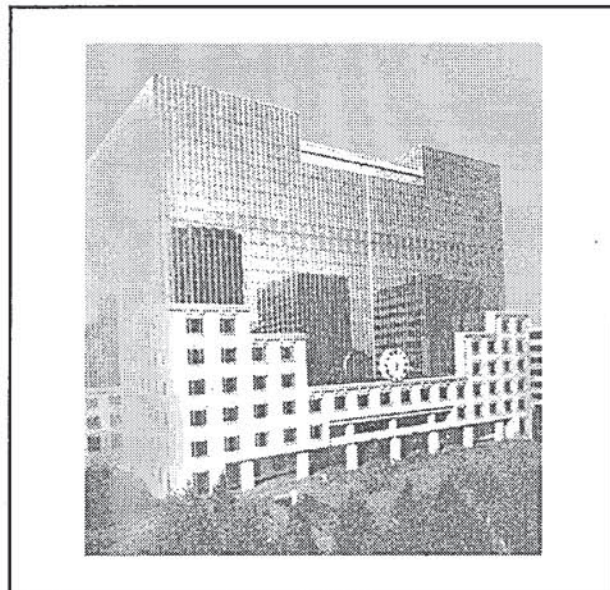
Фаулз Дж. Арістос // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — № 1. — С.117—159.

Френкин А. Феномен неоконсерватизма // Вопросы философии. — 1991. — № 5.

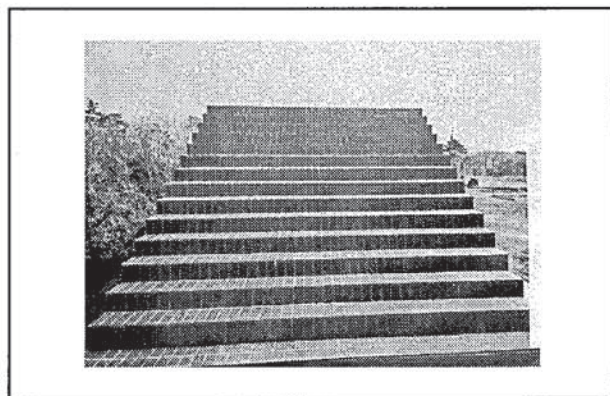
Фуко М. Археология знания. — К., 1996. — 206 с.

Фуко М. Слова и вещи. — Спб., 1994. — 496 с.

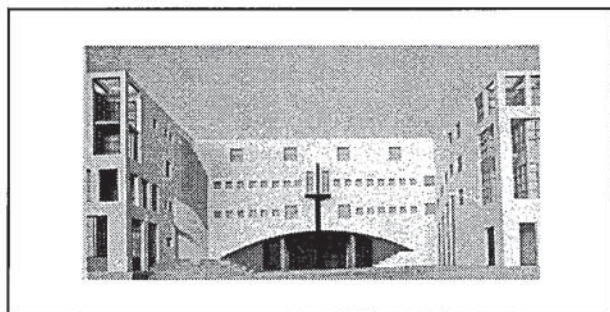
Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. — М., 1996. — 448 с.



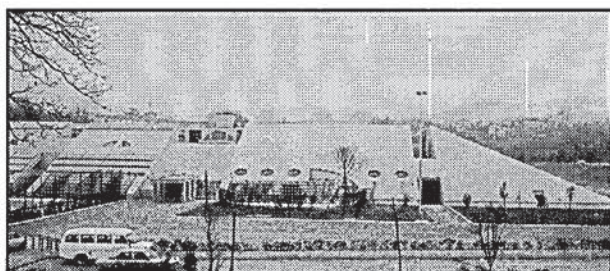
КПФ (Кон, Педерсен, Фокс). Будинок фірми «Геркулес». Вільмінгтон, США



Т. Айда. Будинок сходиців. Канагава, Японія. 1976



Р. Кріє. Забудова Ріттерштрассе. Берлін, Німеччина. 1978 – 1980. Макет



В. де Фео. Інститут графіки. Терні, Італія, 1968

Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. — М., 1995. — 245 с.

Хайт В. Социально-философские проблемы в современной архитектуре Запада // Вопросы философии. — 1979. — № 5.

Хакстебл А.-Л. Архитектура на распутье // Диалог. — США, Вашингтон, 1982. — № 20.

Хмельницкий Д. Назад к эклектике... А зачем? // Ленинградская панорама. — 1982. — № 9.

Холмогорова О. Соц-арт. — М., 1994. — 160 с.

Чешков М. «Новая наука», постмодернизм и целостность современного мира // Вопросы философии. 1995. № 4. — С.24—36.

Щукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990.

Щукурова А. Теоретическая проблематика зарубежной архитектуры начала 70—х годов. — М., 1976.

Щукурова А. Синтез искусств и архитектура постмодернизма // Декор. искусство. — 1984. — № 1.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С.88—104.

Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие // Называть вещи своими именами. — М., 1986. — С.227—229.

Эпштейн М. Пост-атеизм, или Бедная религия // А.С.С. Architecture. City. Construction. — 1996. — № 1. — С.4—5.

◆

Adjmi M. Aldo Rossi: Architecture 1981—1991. — New York, 1991.

Adorno T., Horkheimer M. Negative Dialectics. — New York, 1973.

Akin O. A Style Named Post-Modern // Architectural Design. — 1979. — № 8—9.

Alexander Cr. & others. The Oregon Experiment. — New York, 1975.

Allsopp B. Towards a Humane Architecture. — London, 1974.

Approaching postmodernism. — Amsterdam, Philadelphia, 1986.

Architecture de Papier d'URSS. — Paris, 1988.

Architecture en France. Modenite. Post-Modenite. — Paris, 1981.

Asmoneit W. Contemporary European Architects. Ed. by Rolf Taschen. Vol. I-III, Köln, 1994—1995.

Avital R. Infinitude's Score: Essays for the End of the Millenium. — Lincoln, Nebraska, 1994.

Aymonino C. Il significato della citta. — Laterza, 1975.

Barriere Ph. USA: d'Est en Quest. Deconstruction et Reconstruction// L'Architecture d'aujourd'hui. — 1990. — № 271.

Baudrillard J. Der Tod der Moderne. Eine Discussion. — Tübingen, 1983.

Benevolo L. History of Modern Architecture. — London, 1971.

Blake P. Form Follows Fiasco. — Boston-Toronto, 1977.

Blake P. L'Architecture moderne est morte a Saint-Luis, Missouri, le 15 juillet 1972 a 15h 32 (ou a peu press). — Paris, 1980.

Bloomer K., Moor Ch.W. Body, Memory and Architecture. — London, 1977.

Boddy F. Charles Moor. Recent Projects // Architectural Review. — 1981. — № 1014.

Boedicke A., Shapiro B. Handmade Houses. — San Francisco, 1973.

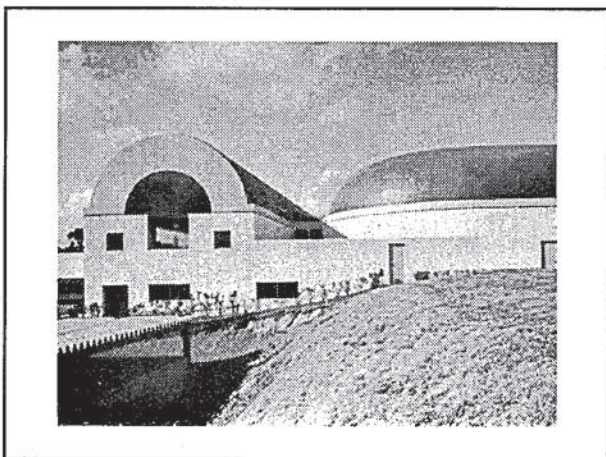
Boffill R. Taller de Arquitectura. — New York, 1985.

Boffill R., Krier L. Architecture, Urbanism and History. — New York, 1985.

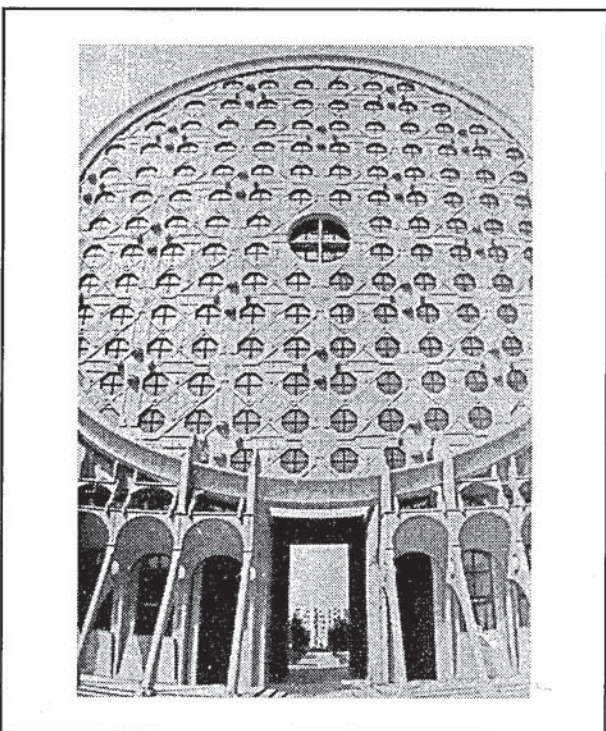
Boffill R. Espaces d'une vie. — Avec la collaboration de Jean-Louis Andre. — Paris, 1989.



М. Грейвз. Библиотечный комплекс в Сан-Хуан і Капістрано. 1980 – 1983. Фрагмент



А. Исодзакі. Громадський центр у Фуджімі. Оіта, Японія. 1973 – 1974



М. Нуньес-Яновські. Комплекс «Арена Пікассо». Марн-ля-Валле, Франція. 1985. Фрагмент

Bognar B. Die Neue Japanische Arcitektur. — New York, 1990.

Bognar B. On the Critical Aspects of Regionalism // Architecture and Urbanism. — 1990. — № 3.

Bonito-Oliva A. Il sogno dell'arte: tra avanguardia e transavanguardia. — Milano, 1981.

Bonta J.-P. Architecture and its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture. — London, 1979.

Boudon Ph. L'espace architecturale. — Paris, 1971.

Boudon Ph. Pessac de le Corbusier. 1927—1967. — Paris, 1969.

Braghieri G. Aldo Rossi. Rotterdam, 1984.

Broadbent G., Bunt R., Jencks Ch. Signs, Symbols and Architecture. — New York, Toronto, 1980.

Broadbent G. The Language of Post-Modern Architecture: a Summary // Architectural Design. — 1977. — № 4.

Buchman P. Stirling in Context // Architects' Journal. — 1988. — Vol. 188. — № 8.

Butler Ch. Interpretation, Deconstruction and ideology. — Oxford? 1986.

Chaslin F. Norman Foster. Paris, 1986.

Chimacoff A., Plattus A. Learning from Ventury // Arhitectural Record. — 1983. — Vol. 171. — № 11.

Contemporary Japanese Architects. Ed. by Dirk Meyhofer. — Cologne, 1993.

Controprojets, controprogetti, ccounterprojects. — Bruxelles, 1980.

Cook P. Archigram. — Basel, 1991.

Cook J.W. The Architecture of Bruce Goff. — London, 1978.

Cook J.W., Klotz H. Conversation with Architects. — New York, 1975.

Cook P. Stirling and Hollein // Architectural Review. — 1982. — № 1030.

Cousins M., Hussain I. Michel Foucault. — New York, 1984.

Crook I.M. Architectural Ideas from Picturesque to the Post-Modernism. — London, 1987.

Cullen M., Martin K. Calatrava Berlin. — Basel, 1994.

Curtis W., Dietch D. Contemporary Transformations of Modern Architecture. The Young Moderns // Architectural Record. — 1989. — № 7.

Davis D. Artculture: Essays on the post-modern. — New York, 1977.

Davis D. Modern New York Meets Post-Modern New York // Domus. — 1982. — № 632.

De Man P. The Resistance to Theory. — Minneapolis, 1986.

Deconstructivist Architecture. — New York, 1988.

Deconstruction, a student Guide // Journal of Architectural Theory and Criticism. London, 1991. — №2.

Deleuze G. Foucault. — Paris, 1986.

Deleuze G. Nomad Thought // The New Nietzsche. — New York, 1977.

Derrida J. Parages. — Paris, 1986.

Derrida J. Writing and Difference. — Chicago, 1978.

Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. Ed. by R. Ferguson. 1990. — Vol.3.

Displacement: Derrida and after. — Bloomington, 1983.

Doubilet S. The Joy of Quoting // Progressive Architecture. — 1984. — № 10.

Drew Ph. Third Generation. The Changing Meaning of Architecture. — New York, 1972.

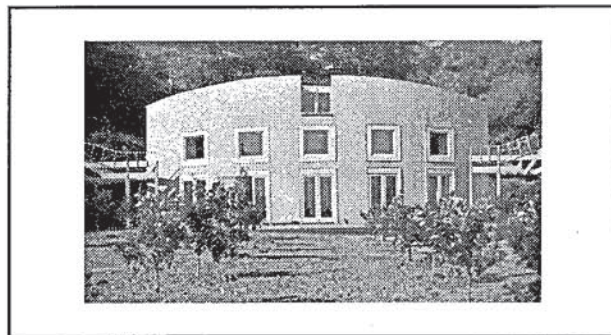
Drew Ph. Mannerism and Contemporary Architecture // Architecture and Urbanism. — 1979. — № 105.

Eco U. Reading My Readers // Comparative Literature Issue. 1992. — Vol.107. — №5.

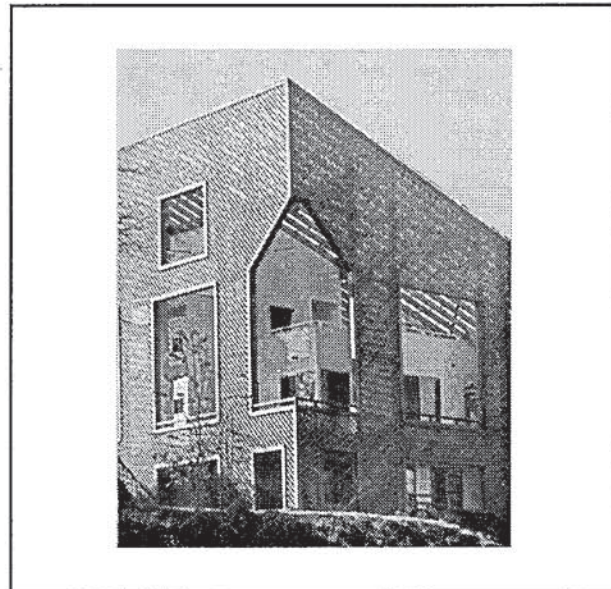
Eco U. Function and Sign: Semiotics and Architecture // Structures Implicit and Explicit. — 1973. — Vol. 2.

Essays in Postmodern Culture. — New York, 1993.

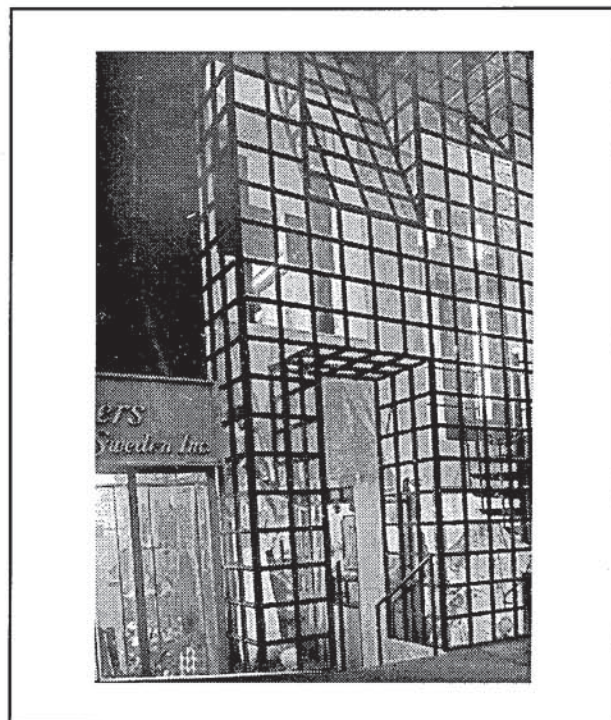
Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Heiduk, Meier. — New York, 1972.



Ч. Мур. Роудз-гауз. Брентвуд, Калифорнія, США. 1970 – 1980



МЛТВ (Мур/Тернбал асоціація). Цимерман-гауз. Фейрфакс Каутрі. Вірджінія, США. 1975



Дж. Раналлі. Крамниця «1 сернія». Нью-Йорк-сіті. США. 1976 – 1977. Фасад уночі

Foucault M. A critical reader. — Oxford, 1986.

Frampton K. A New Wave of Japanese Architecture. — New York, 1978.

Frampton K. Modern Architecture: a Critical History. — London, 1985.

Frampton K., Burke D. Rob Krier: Urban Projects 1968—1982. — New York, 1982.

Frampton K. Du neo-productivisme au post-modernisme // L'Architecture d'Aujourd'hui. — 1981. — № 213.

Frank M. Was ist Neostukturalismus? — Frankfurt a.M., 1984.

Fumagalli P. Ein Triumph des Ekiektizismus // Werk, Bauen + Wohnen. — 1985. — № 9.

Goldstein B. The Architecture of Frank O. Gehry // L.A. Architect. — 1986. № 10.

Goldberger P. Post-Modernism: an Introduction // Architectural Design, 1977. — № 4.

Goldberger P. On the Rise: Architecture and Design in a Postmodern Age. — New York, 1983.

Groat L., Canter D. Does Post-Modernism Communicate? // Progressive Architecture. — 1979. — № 19.

Grumbach A. The Theatre of Memory // Architectural Design. — 1978. — Vol. 48. — № 8—9.

Haan, Hilde de, Ids Haasma. Architects in Competition. — New York, 1988.

Habermas J. Der Eintritt in die Postmoderne // Merkur. 1983. № 421.

Habermas J. Theorie des Kommunikativen Handels. — Frankfurt a.M., 1981.

Habermas J. The Theory of Communicative Action // Reason and the Rationalisation of Society. — Boston, 1984.

Hans Hollein. — Tokyo, 1985.

Harvey D. The Condition of Postmodernity. — Cambridge: MA, 1990.

Hassan I. Paracriticism. — Urbana, 1975.

Hassan I. The Post-Modern Turn. Essays in Post-Modern Theory and Culture. — Ohio, 1987.

Hassan I. The Culture of Postmodernism // Theory, Culture a Society. — 1985. — Vol 2. — № 3.

Hens H. Popular Culture and High Culture. — New York, 1974.

Hoffer P. The New Commercialism // Architectural Review. — 1980. — № 997.

Huxtable A.-L. The Trouble State of Modern Architecture // Architectural Record. — 1981. — № 1.

Huysens H. The Search for Tradition: Avanguard and Post-Modernism in the 1970s // New German Critique. — 1981. — № 22.

Interview: **Scott-Brown D., Venturi R.** // Architecture and Urbanism. — 1990. — № 397.

Ishii K., Suaiki A. Post-Metabolism // Japan Architect. — 1977. — № 247.

Isozaki and Radical Eclecticism // Architectural Design. — 1977. — № 1.

Jacobs J. The Death and Life of Great American Cities. — New York, 1961.

Jacobs J. Philip Johnson: His Work, His Times // Progressive Architecture. — 1984. — № 2.

James Stirling: Buildings and Projects. — New York, 1984.

Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // Anti-aesthetic, Essays on Postmodern Culture. — Port Townsend, 1983.

Jean Nouvel. 1987—1994 // El Croquis. — 1994. — Vol. 65/66.

Jencks Ch. Un Classicisme Post-Modern. — Paris, 1980.

Jencks Ch., Chaitkin W. Architecture Today. — London, 1982.

Jencks Ch. Why Post-Modern? // Architectural Design. — 1978. — № 1.

Jencks Ch. Modern Movements in Architecture. — Harmonds Worth, 1973.

Jencks Ch. Post-Modern History // Architectural Design. — 1978. — № 1.

Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. — New-York, 1978.

Jencks Ch. The New Moderns. From Late to Neo-Modernism. — London, 1990.

Jencks Ch. Late-Modern Architecture and Other Essays. — New-York, 1980.

Jencks Ch. Free-Style Classicism // Architectural Design. — 1982. — № 1—2.

Jencks Ch. Ersatz — the International Culture of our Time. — New York, 1979.

Jencks Ch. Abstract Representation // Architectural Design. — 1983. — V. 53. — № 7—8.

Jencks Ch. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. — London, 1987.

Jencks Ch. Le Corbusier and the Tragic View of Architecture. — London, Cambridge, 1973.

Jencks Ch. Kings of Indefinite Space: Frank Lloyd Write & Michael Graves. — London, 1983.

Jencks Ch. A Genealogy of Post-Modern Architecture // Architectural Design. — 1977. — № 4.

Jencks Ch. Deconstruction: The Pleasures of Absence // Architectural Design. — 1988. — № 3—4.

Jencks Ch. Brusse Goff: The Michelangelo of Kitch // Architectural Design. — 1978. — Vol. 48. — № 10.

Johansen J. The New Modernity // Architecture and Urbanism. — 1989. — № 228.

Johnson Ph. Writings. — New York, 1979.

Johnson Ph. The Seven Crutches of Modern Architecture // Perspecta III. — New Haven. — 1965.

Jong C. De, Mattie E. Architectural Competitions. 1950—Today. — Köln, 1994.

Jonsson Ph. Reflections: On Style and International Style; On Post-Modernism; On Architecture // Oppositions. — 1977. — № 10.

Kleihues J.P. Internationale Bauausstellung Berlin 1984—1987 : Die Neubaugebiete. Part 3. — Stuttgart, 1987.

Klotz H. Postmodern Visions: Drawings, Paintings and Models by Contemporary Architects. New York, 1985.

Klotz H. Die Neuen Wilden in Berlin. — Stuttgart, 1984.

Klotz H. The History of Postmodern Architecture. — London, 1988.

Klotz H. Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1968—1980. — München, 1984.

Komar and Melamid. Death Poems: Manifesto of Eclecticism. — Amsterdam, 1988.

Koolhaas R. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. — New York, London, 1978.

Koslowski P. Moderne oder Postmoderne? // Perspektiven. Zeitschrift für Wissenschaft, Kultur und Praxis. — 1986. — H.5. — Jg.2.

Krier R. The Architectural Composition. — London, 1988.

Krier R. Urban Space (Stadtraum). — London, New York, 1979.

Krier L. A City within a City // Architectural Design. — 1977. — № 3.

Krier L. Rational Architecture. The Reconstruction of the European City. — Bruxelles, 1978.

Kristeva J. Polylogue. — Paris, 1977.

Kurokawa K. Rediscovering Japanese Space. — New York, Tokyo, 1988.

Kurokawa K. Toward the Evocation of Meaning // Space Design. — 1989. — № 297.

Kurokawa K. La Poétique in Architecture. Beyond Semiotics // Japan Architect. — 1985. — № 334.

Lampugnani V.M. The Avant-Garde in Architecture 1970—1980 // L'Architecture d'aujourd'hui. — 1981. — № 213.

Lampugnani V.M. Das Abenteuer der Indeen. Abenteuer I. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution. — Berlin, 1984.

Le Dantes J.P. Vive le baroquisme // Architecture Interieure Cree. — 1989. — № 228.

Ledruh R. Les image de la ville. — Antropos, 1973.

Levin K. Farewell to Modernism // Arts Magazine. — 1979. — Vol. 59.

Lucan J. France Architecture 1965—1988. — Paris, 1989.

Lych E. Culture and Communication. — Cambridge, 1976.

Liotard J. -F. Driffworks. — New York, 1984.

Liotard J. -F. Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern? // Tumult. — 1982. — № 4.

Liotard J. -F. The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge. — Minneapolis, 1984.

Macmillan Encyclopedia of Architects. -New York, 1982.

Madison G.B. The Hermeneutic of Postmodernity: Figures a Themes. — Bloomington, 1988.

Magnano L. Visionary Architecture of the 20th Century. — London, 1982.

Maldonado T. Is Architecture a Text ? // Casabella. — 1989. — № 56.

Mangiarotti A. Crisis in Architecture? // Bygge Kunst. — 1981. — № 1.

Marcuse H. Commentary // Casabella. — 1970. — № 395.

March J. The Post-Modern Interpretation of History: A Phenomenology-Hermeneutical Critique // The Journal of British Society for Phenomenology. — 1988. — Vol. 19. — № 2.

Mariotti R. G.R.A.U. — Roma, 1985.

Martin H. Guide de l'Architecture a Paris 1990—1990. — Paris, 1986.

McEwen M. Crisis in Architecture. — London, 1974.

McHale B. Postmodernist Fiction. — New York, London, 1987.

McLuhan M. Quentin Fiery. The Medium is the Message. — London, 1967.

Meyhoffer D. Contemporary Japanese Architects. — Cologne, 1993.

Michael Graves: Buildings and Projects 1966—1981. — New York, London, 1983.

Middleton R., Watkin D. Klassizismus und Historismus. — Stuttgart, 1987.

Miyoshi M. Postmodernism and Japan. 1989.

Models by Contemporary Architects. — New York, 1985.

Moles A. Information Theory and Aesthetics Reception. — London, 1966.

Moor Ch. Post-Modernist Architecture // Architectural Design. — 1977. — № 4.

Moor Ch., Allen G., Lindlon D. The Place of Houses. — New York, Chicago, San-Francisco, 1974.

Muller A.M. Daniel Liebeskind, Radix Matrix. — München / New York, 1994.

Nelson I. The End of Architecture // RIBA Journal. — 1973. — № 10.

Norberg-Schulz Ch. Existence, Space & Architecture. — London, 1972.

Norberg-Schulz Ch. Meaning in Western Architecture. — New York, 1975.

Norberg-Schulz Ch. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. — London, 1980.

O'Doherty B. What is Post-Modernism? // Art in America. — 1971. — № 3.

Papadakis A. Architectuur van nu. — Alphen aan de Rijn, 1991.

Papadakis A., Cook C., Benjamin A. Deconstruction, Omnibus Volume. — London, 1989.

Portoghesi P. Dopo l'architettura moderna. — Bari, 1980.

Portoghesi P. Nuovi architetti italiani. — Roma-Bari, 1985.

Portoghesi P. Postmodern Architettura nella Societa Post-industriale. — Roma, 1982.

Portoghesi P. The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture. — Venice Biennale 1980. — Venice, London, 1980.

Postmodern Culture. — 1997. — Vol.8. — № 1.

Postmodernism and its Discontents, Theories and Practices. — London, 1988.

Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. — Reinbek bei Hamburg, 1986.

Post-Modernism at the Tate. New Trends in Art and Architecture // Architectural Design. — 1987. — № 11—12.

Programmes and Manifests of 20th Century Architecture. — London, 1970.

Purini F. L'Architettura didattica. — Roma, 1980.

Ragon M. Post-Modernisme en Question // Cimaise. — 1984. — № 168.

Relph E. Place and Placelessness. — London, 1976.

Ricardo Bofill. Taller de arquitectura. — New York, 1985.

Ricardo Bofill and Leon Krier. Architecture, Urbanism and History. Cat. of exh. — New York, 1985.

Richard Meier. Architecture: Projects 1986—1990, exh. cat. — Naples, 1991.

Richter A. Modernity — Postmodernity Controversies // Theory, Culture and Sociology. — 1988. — Vol. 5. — № 4.

Robinson C., Blotter R.H. Skyscraper Style. Art Deco. — New York, 1975.

Romantism, Modernism, Post-Modernism. — London, Toronto, 1980.

Rosental H. Reawakening Modernism // RIBA Journal. — 1989. — Vol. 96. — № 10.

Rossi A. Building and Projects. — New York, 1985.

Rossi A. A Scientific Autobiography. — Cambridge (Mass.), 1981.

Rossi A. The Architecture of the City. — Cambridge (Mass.), 1982.

Rossi A. An Analogical Architecture // Architecture and Urbanism. — 1976. — № 5.

Rowe C., Koetter F. Collage City. — London, 1979.

Rowe C. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. — Cambridge (Mass.), 1976.

Rubino L. Frank O. Gehry Special. Romo: Kappa, 1984.

Rudofsky B. Architecture without Architects. — London, 1973.

Rykwert J. Richard Meier, Architect. — New York, 1984.

Sarup M. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. — New York, 1988.

Schmetzer H., Wakely P.I. Chandigarch. Twenty Years Later // Architectural Design. — 1974. — № 6.

Schulze F. Chaos as Architecture // Art in America. — 1970. — № 7—8.

Scott-Brown D.A. Worm's Eye View Recent Architecture History // Architectural Record. — 1984. — Vol. 172. — № 2.

Scully V. The Shingle Style Today or the Historian's Revenge. — New York, 1974.

Shane G. Contextualism // Architectural Design. — 1976. — № 11.

Smith C. Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture. — New York, 1977.

Sonderlung J. Eclecticismus das Tabu der Modernen Architektur // Baumeister. — 1980. — № 8.

Stern R. New Directions in American Architecture. — New York, 1977.

Stern R. The Doubles of Post-Modern Architecture // Architectural Design. — 1981. — № 3—4.

Stern R. At the Edge of the Post-Modernism: Some Methods, Paradigms and Principles for Architecture at the End of the Modern Movement // Architectural Design. — 1977. — № 4.

Stevens S. Beyond Modernism // Progressive Architecture. — 1979. — № 12.

Stewart D.B. The Making of a Modern Japanese Architecture. New York / Tokyo, 1987.

Stirling J. New State Gallery of Stuttgart // Space Design. — 1984. — № 10.

Tafari M. Architecture and Utopia. — Cambridge (Mass.), 1976.

Tafari M. Architettura italiana 1944—1981 // Storia dell'arte italiana. II Novecento. — Torino, 1982.

Terry Q. Architectural Renaissance // Building Design. — 1976. — № 11.

The Machu Picchu Charter // Architektura. — 1978. — № 9—10.

The Anti-Aesthetics. Essays on Post-Modern Culture. — Washington, 1983.

The Illusion of Chaos: An Interview with Frank O. Gehry // Architecture California. 1987. No. 9 (5).

Tomilson H. After Truth: Post-Modernism and Rhetorics of Science // Dismantling Truth Reality in Post-Modern World. — London, 1989.

Ungers O.M. Architecture as Theme. — Milan, 1982.

Ungers O.M. Cities within the City // Lotus. — 1978. — № 19.

Ventos X.P. Heresies of Modern Art. — New York, 1980.

Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. — New York, 1966.

Venturi R., Scott-Brown D., Izenour S. Learning from Las Vegas. — Cambridge (Mass.), 1972.

Venturi R., Scott-Brown D. Ugly & Ordinary Architecture

or the Decorated Shed // Architectural Forum. — 1971. — № 4—5.

Venturi R. A Definition of Architecture as a Shelter with Decoration on It // Architecture and Urbanism. — 1978. — № 87.

Watkin D. Morality and Architecture. — Oxford, 1977.

Watkin D. The Rise of Architectural History. — London, 1980.

Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. — Weinheim, 1987.

Widle A. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and Ironic Imagination. — Baltimore; London, 1981.

Willson R. The Space for Post-Modern as Evolution // AIA Journal. — 1982. — № 11.

Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism. — London, 1952.

Wright L. Post-Industrialism // Architectural Review. — 1980. — № 10.

Yatsuka H. Architecture in the Urban Desert: A Critical Introduction to Japanese Architecture after Modernism // Oppositions. — 1981. — № 23.

Zaha Hadid. 1983 / 1991 // El Croquis. 1992. — №. — 11. Vol.32.

Zevi B. The Modern Language of Architecture. — Seattle, London, 1978.

ЛІТЕРАТУРА ОСТАННІХ РОКІВ

Agrest D. The Sex of Architecture / Artist Rights Society. — New York: ADAGP — Paris, 1996. — 320 p.

Alvaro Siza. — New York: Whitney Library of Design, 1998. — 96 p.

Ando T., Pare R. The Colours of Light. — London: Phaidon Limited Press, 1996. — 260 p.

Architecture in transition: between deconstruction and new modernism / edited by P. Noever; contributions by Coop Himmelblau; epilogue by Ph. Johnson. — Munich: Prestel; New York, 1991. — 157 p.

Architecture Studio. Granbrook Academy of Art. 1986—1993. — New York: Rizzoli, 1994. — 224 p.

Art and Design. A. D. Profile: Visions for the Architecture. — 1995. — № 114.; The Ideal Place. — 1995. — No. 42.; The Power of Architecture. — 1995. — № 114.; Games of Architecture. — 1996. — № 121. and oth.

Baird G. The space of appearance. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995. — 395 p.

Berger H. Light Structures. Structures of Light. The Art and Engineering of Tensile Architecture. — Basel-Boston-Berlin, 1996. — 186 p.

Blaser W. Richard Meier: details / Werner Blaser. — Basel; Boston: Birkhauser Verlag, 1996.—168 p.

Boyer M. Ch. The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1994. — 560 p.

Choral Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman. — New York: Monacelli Press, 1997. — 209 p.

Christian de Portzamparc. — Basel-Boston-Berlin-Birkhauser-Verlag, 1996. — 168 p.

Coleman D., Danze E., Henderson C. Architecture and Feminism. — New York: Princeton Architectural Press, 1996. — 256 p.

Collings J. Architectures of Excess. Cultural Life in the Information Age. — New York — London: Routledge, 1995. — 236 p.

Colomina B. Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. — Cambridge: MIT Press — London, 1996. — 389 p.

Colquhoun A. Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1995. — 218 p.

Cook P., Rand G. Morphosis. Buildings and Projects. — New York: Rizzoli, 1997. — 240 p.

Coolhaas R. Conversations with students. — New York: Princeton Architectural Press, 1996. — 94 p.

Curtis W. J. R. Modern Architecture Since 1990. — London: Phaidon Press Limited, 1996. — 736 p.

Daniel Libeskind, Radix-Matrix: Architekturen und Schriften. — München; New York: Prestel, 1994. — 192 p.

Doremus Th. Classical styles in modern architecture: from the colonnade to disjunctured space. — New York: Van Nostrand Reinhold, 1994. — 168 p.

Drew Ph. The Museum of Modern Art. Gunma. Arata Isozaki / Architecture in detail. — London: Phaidon Limited Press, 1996. — 60 p.

Eisenman P. Memory Games. — New York: Rizzoli, 1995. — 126 p.

El Croquis. — Madrid: Ed. Ricard C. Levene y Fernando Marquez Cecilia.: 1991. VI. № 52. Zaha Hadid. 1983—1991.; 1992. I. № 53. Rem Koolhaas. 1987—1992.; 1994. I. № 64. Rafael Moneo. 1990—1994.; 1994. II. № 65—66. Jean Nouvel. 1987—1994.; 1995. I. № 71. Toyo Ito. 1986—1995.; 1995. IV. № 74—75. Frank O. Gehry. 1991—1995.; 1996. IV. № 80. Daniel Libeskind 1987—1996.; 1997. I. № 83. Peter Eisenman. 1990—1997.; 1997. II. № 84. Herzog & Demeuron. 1993—1997.; 1997. III. № 85. Wiel Arets. 1993—1997.; 1997. V. № 87. David Chipperfield. 1991—1997. Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao. — New York, 1997. — 207 p.

Frank O. Gehry. Individual Imagination and Cultural Conversation. — London: Academy Editions, 1995. — 96 p.

Ghirardo C. Y. Architecture after modernism. — New York: Thames and Hudson, 1996. — 240 p.

Gregotti V. Inside Architecture. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1996. — 104 p.

Gwathmey S. Buildings and Projects 1982—1992. — New York: Rizzoli, 1993. — 337 p.

Harbison R. The Built, the Unbuilt and the Unbuildable. In Pursuit of Architectural Meaning. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1991. — 193 p.

Harbison R. Thirteen Ways. Theoretical Investigations in Architecture. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1997. — 206 p.

Harries K. The Ethical Function of Architecture. — Cambridge, Mass.: MIT Press — London, 1997. — 404 p.

Hejduk D., Henderson R. & oth. Education of an Architect. — New York: Rizzoli, 1996. — 352 p.

Henderson J. Museum Architecture. Gloucester: Rockport Publishers, 1998. — 192 p.

Herman Hertzberger. Studio Paperback. — Basel-Boston-Berlin-Birkhauser-Verlag, 1997. — 216 p.

Japan 2000. Architecture and Design for the Japanese Public. — Munich-New York: Prestel, 1998. — 158 p.

Jodidio Ph. Contemporary American Architects. — Koln-Lisboa-London-New York-Paris-Taschen. — Vol. I., 1993. — 177 p.; Vol. II., 1996. — 177 p.; Vol. III., 1997. — 177 p.

Jodidio Ph. Sir Norman Foster. — Benedikt-Taschen-Koln-Verlag, 1997. — 178 p.

K P F. Konh. Pedersen Fox. Architecture and Urbanism. 1986—1992. — New York: Rizzoli, 1993. — 413 p.

Karatani Kojin. Architecture as Metaphor. Language, Number, Money. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997. — 199 p.

Kolb D. Postmodern sophistications: philosophy, architecture and tradition. — Chicago: University of Chicago Press, 1990. — 216 p.

Kurokawa K. New wave Japanese architecture. — London: Academy Editions ; New York: St. Martin's Press, 1993. — 300 p.

Leach N. P. thinking Architecture. A reader in cultural theory. — London — New York: Routledge, 1997. — 410 p.

Meier R. & oth. Making Architecture. The Getty Center. — Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1997. — 168 p.

Mesecke A., Scheer Th. Josef Paul Kleihues. Themes and Projects. — Basel-Boston-Berlin-Birkhauser-Verlag, 1996. — 294 p.

Michael Graves, buildings and projects, 1990—1994 / edited by K. Nichols, L. Burke, and P. Burke. — New York: Rizzoli International Publications, 1995. — 303 p.

Nesbitt K. Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965—1995. — New York: Princeton Architectural Press, 1996. — 606 p.

On continuity / edited by R. Diamond, W. Wang. — Oxford, England ; Cambridge, Mass. — New York: Princeton Architectural Press, 1995. — 288 p.

Pamphlet Architecture 1—10. — New York: Princeton architectural press, 1998. — 428 p.

Papadakis A. Deconstruction III. — London: Academy Editions, 1994. — 97 p.

Papadakis A., Broadbent G., Maggie T. Free Spirit

in Architecture. Omnibus Volume. — London: Academy Editions, 1992. — 255 p.

Papadakis A., Watson H. New classicism: omnibus volume. — New York: Rizzoli, 1990. — 264 p.

Pawley M. Hauer-King House. Future Systems / Architecture in detail. — London: Phaidon Limited Press, 1997. — 60 p.

Postmodern visions: drawings, paintings, and models by postmodern architects / edited by H. Klotz. — New York: Abbeville Press, 1985. — 357 p.

Postmodernism and discontinuity / by the Academy Group, Ltd. — New York: St. Martin's Press, 1987. — 80 p.

Postmodernism on trial / edited by A. C. Papadakis. — London: Academy Editions ; New York: St. Martin's Press, 1990. — 93 p.

Reconstruction: Deconstruction. Peter Eisenman Versus Leon Krier. — London: Academy Editions, 1995. — 97 p.

Renzo Piano Building Workshop. — London: Phaidon Limited Press, 1995. — 240 p.

Robert A. M. Stern Houses. — New York: Monacelli Press, 1997. — 609 p.

Rose M. A. The Post-Modern and the Post-Industrial: a Critical Analysis. — Cambridge: Cambridge University Press, 1991. — 317 p.

S, M, L, XL. O. M. A. Rem Koolhaas and Bruce Mau. — New York: Monacelli Press, 1995. — 1344 p.

Sadler S. The Situationist City. — Cambridge: MIT Press — London, 1998. — 233 p.

Scully V. The Architecture of Robert Venturi. — New Mexico: University of New Mexico Press, 1989. — 115 p.

Sorkin M. Exquisite corpse: writing on buildings. — London ; New York: Verso, 1991. — 365 p.

Steele J. California aerospace Museum. Frank Gehry / Architecture in detail. — London: Phaidon Limited Press, 1994. — 60 p.

Steele J. Los Angeles Architecture. The Contemporary Condition. — London: Phaidon Limited Press, 1998. — 232 p.

Steele J. Schnabel House. Frank Gehry / Architecture in detail. — London: Phaidon Limited Press, 1992. — 60 p.

Structure, Space and Skin. The Work of Nicolas Grimshaw & Partners. — London: Phaidon Limited Press, 1997. — 256 p.

Tanner Laddy Maytum Stacy Architects. — San Francisco, 1998. — 151 p.

The City Reader / Ed. by R. T. Le Gates and F. Stout. — New York — London: Routledge, 1996. — 534 p.

The Postmodern History Reader / Ed. by K. Jenkins. — New York — London: Routledge, 1997. — 444 p.

The Recovery of the Modern / edited by M. Spens. — Boston: Butterworth Architecture, 1996. — 254 p.

Tschumi B. Architecture and Disjunction. — Cambridge: MIT Press — London, 1994. — 268 p.

Tzonis A., Lefaivre L. Movement, Structure and the Work of Santiago Calatrava. — Basel-Boston-Berlin-Birkhauser-Verlag, 1995. — 172 p.

Upton D. Architecture in the United States. Oxford History of Art. — New York — Oxford: Oxford University Press, 1998. — 336 p.

Wigley M. The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt. — Cambridge Mass.: MIT Press — London, 1993. — 278 p.

Woods L. Radical Reconstruction. — New York: Princeton Architectural Press, 1997. — 168 p.

**ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ ЗАРУБІЖНИХ
ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ З АРХІТЕКТУРИ
ТА МІСТОБУДУВАННЯ***

№	Назва видання	Місце видання	Рік заснування	Кількість №№ на рік	ISSN
АВСТРАЛІЯ					
1	Architectural Science Review	Surrey Hills	1958	4	0003-8628
2	Architecture Australia	Toorak	1976	6	0003-8725
3	Constructional Review	Sydney	1927	4	0010-695X
АВСТРІЯ					
4	Architect	Wien	1968	4	0044-8672
5	Architektur Aktuell	Wien	1966	6	0570-6602
6	Bauforum	Wien	1969	6	0005-6596
БЕЛЬГІЯ					
7	A +: Architecture, Urbanisme, Design	Bruxelles	1973	12	-
8	Habiter	Bruxelles	1957	4	0438-3354
9	Neuf: Architecture et Design News	Bruxelles	1989	6	И014-6846
БОЛГАРІЯ					
10	Архитектура	Софія	1954	12	0324-1254
БРАЗИЛІЯ					
11	Jarquitectura e Urbanisme	San Paulo	1984	-	0102-8979
ВЕЛИКОБРИТАНІЯ					
12	AA Files	London	1981	3	0261-6823
13	AAQ. Architectural Association Quarterly	London	1969	4	0001-0189
14	A.D. Architectural Design	London	1930	12	0003-8504
15	AJ Focus (Architects' Journal Focus)	London	1982	-	0951-5380
16	Architect	London	1854	12	0003-8415
17	Architect and Surveyor	London	1925	4	0308-8596
18	Architects' Journal	Birmingham	1895	52	0003-8466
19	Architectural History	London	1958	-	0066-622X
20	Architectural Monographs	London	1978	4	И002-2144
21	Architectural Review	London	1897	12	0003-861X
22	Architecture East Midlands	Nottingham	1965	6	0003-8709
23	Architecture Today	London	1989	10	0958-6407
24	Arup Journal	London	1966	4	И000-3778
25	Atrium	London	1974	-	0951-8088
26	Building: Newspaper for the Design and Construction Team	London	1842	52	0007-3318
27	Built Environment	London	1937	4	0263-7960
28	Design	London	1949	12	0011-9245
29	Designers' Journal: Interior Design Supplement	London	1983	8	0264-8148
30	Environment and Planning: International Journal of Urban and Regional Research	London	1974	12	
31	Housing and Planning Review	London	1964	4	0018-6589
32	Interior Design	Ruislip	1957	10	0020-5494

* Укладачі: Н. Колосова, Л. Стародубцева.

№	Назва видання	Місце видання	Рік заснування	Кількість №№ на рік	ISSN
33	International Journal of Space Structures	Essex	1985	4	0956-0599
34	Landscape Design	London	1947	4	0020-2908
35	Planner	London	1915	10	0309-1384
36	Portico	London	1929	4	0032-4914
37	RIBA Journal (Royal Institute of British Architects)	London	1893	12	0035-8932
38	Town and Country Planning	London	1932	12	0090-9960
39	Town Planning Review	Liverpool	1910	4	0041-0020
40	UIA Journal of Architectural Theory and Criticism	London	1988	-	-
41	World Architecture	London	1989	-	0956-9758
ГРЕЦІЯ					
42	D A Review: Doxiadis Associated International Co	Athens	1965		0011-4723
43	Ekistics: Reviews on the Problems and Science of Human Settlements	Athens	1955	12	0013-2942
ДАНІЯ					
44	Arkitekten	Kobenhavn	1957	23	0004-198X
45	Arkitektur DK	Kobengavn	1957	6	
46	D.P.A. Danske Praktiserende Arkitekter	Kobenhavn	1963	12	0105-6603
47	Design D K	Kobenhavn	1980	4	0906-9194
48	Landskap	Kobenhavn	1923	8	0023-8066
ІЗРАЇЛЬ					
49	Adrichalut	Tel Aviv	-	-	0334-794X
50	Adrichalut visraelit: Architecture of Israel	Herzilia	1988	-	0792-1268
ІНДІЯ					
51	Architecture and Design	Bombay	1984	24	И017-2820
52	Design India	New Delhi	1957	12	0011-9261
ІСПАНІЯ					
53	A & V. Arquitectura Viva	Madrid	1985	-	0213-487X
54	Arquitectura	Madrid	1959	6	0004-2706
55	Composicion Arquitectonica (Art & Architecture)	Bilbao	1989	3	0214-4832
56	Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo	Barselona	1944	10	-
57	Hogar y Arquitectura	Madrid	1969	6	0018-3237
58	T. A. Temas de Arquitectura y Urbanismo	Madrid	1958	12	-
ІТАЛІЯ					
59	Abitare	Milano	1960	10	0001-3218
60	Architettura: Cro nache e Storia	Milano	1955	12	0003-8830
61	Casabella	Milano	1928	12	0008-7181
62	Domus	Milano	1928	12	0012-5377
63	L'Arca	Milano	1987	11	-
64	Lotus International	Milano	1963	4	V002-8843
65	Metamorfosi: Quaderni di Architettura	Rome	1985	3	-
66	Parametro	Bologna	1970	12	0031-1731
67	Psicon	Firenze	1974	4	-
68	Restauro & Citta	Venezia	1985	-	-
69	Trattati di Architettura	Milano	1966	-	0082-6006
70	Ville e Giardini: Casa nel Verde	Milano	1956	12	0042-6237

№	Назва видання	Місце видання	Рік заснування	Кількість №№ на рік	ISSN
71	Zodiac: International Architectural Magazine	Milano	1989	2	0394-9230
КАНАДА					
72	ARC: Architecture Research Criticism	Toronto	1990	-	1180-0933
73	Architecture Concept	Montreal	1945	12	0003-8687
74	Canadian Architect	Don Mills	1956	12	0008-2872
75	Contact: Journal of Urban and Environmental Affairs	Waterloo	1971	3	0317-8625
76	Habitat	Ottawa	1958	6	0017-6370
77	Recreation Canada	Vanier City	1947	6	0031-2231
КИТАЙ					
78	Architectural Journal	Beijing	1989	12	0529-1399
КОЛУМБІЯ					
79	Proa: Arquitectura, Urbanismo, Diseno, Industrias	Bogota	1946	10	0032-9150
НІДЕРЛАНДИ					
80	Architect	Haag	1970	12	0044-8621
81	A/B: Architectuur/Bouwen	Rijswijk	1985	12	И009-9090
НІМЕЧЧИНА					
82	A.Architektur der DDR	Berlin	1991	12	-
83	Arch+	Aachen	1968	34854	0587-3452
84	Architekt, Der	Stuttgart	1951	12	0003-875X
85	Architektur, Innearchitektur, Technischer Ausbau	Stuttgart	-	6	0173-8046
86	Architektura und Wirtschaft: Architektur Journal	Wiesbaden	1983	24	И013-2616
87	Architektur und Wohnen	Hamburg	1958	2	0340-3912
88	Architektur-Wettbewerb	Stuttgart	1939	4	0341-2784
89	Architektur + Wohnwelt	Stuttgart	1971	6	0340-3912
90	Bauen und Wohnen	Munchen	1946	12	0005-6529
91	Baumeister	Munchen	1902	12	0005-674X
92	Bauwelt	Gutersloh	1909	18	0005-6855
93	D.A.I.Deutsche Architekten und Ingenieur Zeitschrift	Essen	1963	12	0418-8144
94	D.B.Z.Deutsche Bauzeitschrift	Gutersloh	1952	12	0011-4782
95	Design International	Konigswinter	1983	6	И008-8447
96	Detail	München	1961	6	0011-9571
97	Deutsche Bauzeitung	Stuttgart	1960	12	0415-5599
98	Deutsches Architektenblatt	Stuttgart	1969	12	0012-1215
99	Farbe und Raum	Berlin	1955	12	0014-7702
100	Garten + Landschaft	München	1890	12	0016-4720
101	Landschaftsarchitektur	Berlin	1972	4	0323-3162
102	M.D. Moebel Interior Design	Echterdingen	1955	12	0343-0642
103	Werk und Zeit	Darmstadt	1952	4	0049-7150
НОРВЕГІЯ					
104	Arkitektnytt	Oslo	1951	-	-
105	Byggekunst	Oslo	1919	6	0007-7518
106	Norske Arkitektkonkurranser	Oslo	1951	-	-
ПОЛЬЩА					
107	Architektura	Warszawa	1947	12	0003-8814
108	Kwartalnik Architektury i Urbanistyki	Warszawa	1956	4	0023-5865
109	Projekt	Warszawa	1956	6	0033-0957
РУМУНІЯ					
110	Arhitectura	Bucuresti	1906	6	0300-5356
СЛОВАЧЧИНА					
111	Architektura a urbanizmus	Bratislava	1967	4	0044-8680

№	Назва видання	Місце видання	Рік заснування	Кількість №№ на рік	ISSN
112	Projekt	Bratislava	1948	10	0555-4497
США					
113	AIA Journal	Washington	1944	12	0001-1479
114	American City and County	Atlanta	1909	12	0002-7936
115	American Craft	New York	1941	24	0194-8008
116	Architectural Digest	Los Angeles	1920	-	0003-8520
117	Architectural Record	New York	1891	12	0003-858X
118	Architecture	Washington	1983	12	0746-0554
119	Architecture in Perspective	Boston	1986	-	1061-2963
120	Assemblage	Cambridge	1986	3	0889-3012
121	Blueprints	Washington	1981	-	0742-0552
122	California Architecture and Architects	Los Angeles	1980	6	-
123	Cites	New York	1979	-	0747-9409
124	Constructor	Washington	1919	12	0162-6191
125	Culture of European Cities	New York	1988	-	0893-6862
126	Design Methods and Theories	San Luis	1976	4	0147-1147
127	Design Quarterey	Cambridge	1946	4	0011-9415
128	Design Spirit	Brooklyn	1989	-	1050-8252
129	Forum	Philadelphia	1979	-	-
130	Interior Design	New York	1932	12	0020-5508
131	Interiors	New York	1888	12	0164-8470
132	Journal of the American Institute of Planners	Washington	1935	6	0002-8991
133	Journal of Architectural Education	Stoneham	1947	-	0149-2993
134	Journal of Architectural Research	Washington, London	1970	3	-
135	Landscape Architecture	Luisville	1911	6	0023-8031
136	MSA Monthly Bulletin	Detroit	1926	12	0024-8363
137	Metropolis	New York	1981	10	0279-4977
138	Original Home Plans	Middletown	1987	-	-
139	Planning	Chicago	1934	12	0001-2610
140	Pratt Journal of Architecture	New York	1985	-	0883-7279
141	Progressive Architecture	Stamford	1920	12	0033-0752
142	Society of Architectural Historians	Philadelphia	1957	6	0049-1195
143	Urban Design Newsletter	New York	1970	4	-
144	Urban Land	Washington	1941	11	0042-0891
ФІНЛЯНДІЯ					
145	Arkkitehti	Helsinki	1904	8	0004-2129
ФРАНЦІЯ					
146	AA: Architecture d'Aujourd'hui	Paris	1929	6	0003-8695
147	AMC: Architecture, Mouvement, Continuïte	Paris	1983	4	И009-8841
148	Architecture et Communication	Toulouse		4	
149	Architecture Interieure CREE: (Creation et Recherches Esthetiques Europeennes)	Paris	1969	6	И001-141X
150	Architecture, Mouvement, Continuïte	Paris	1966	4	0044-8656
151	Art et Decoration	Paris	1897	7	0004-3168
152	Cahiers de l'Institute d,Amenagement et d'Urbanisme de la Region d'Ile-de-France	Paris	1964	4	0153-6184
153	Diagonales	Paris	1974	5	0338-0610
154	M.H. Monuments Historiques	Paris	1936	-	0242-830X

№	Назва видання	Місце видання	Рік заснування	Кількість №№ на рік	ISSN
155	Profil	Paris	1974	24	-
156	Recherche et Architecture	Paris	1970	4	0373-4285
157	T.A. Techniques et Architecture	Paris	1925	6	
158	Urbanisme	Paris	1932	6	0042-1014
159	Urbanismes et Architecture	Paris	1989	10	И014-6641
160	Vielles Maisons Francaises	Paris	1959	4	0049-6316
ЧЕХІЯ					
161	Architektura CSR	Praha	1939	10	0300-5305
162	Domov	Praha	1960	6	0012-5369
ШВЕЙЦАРІЯ					
163	Anthos	Zurich	1962	4	0003-5424
164	Architecture & Behaviour	Lausanne	1980	-	0379-S585
165	Architektur und Ladenbau	Zurich	1981		0458-6123
166	Architektur und Technik	Zurich		-	И006-2693
167	Werk-Archithese	Niederteufen	1913	12	
168	Werk/Bauen + Wohnen	Zurich	-	-	0005-6529
ШВЕЦІЯ					
169	A.T.Arkitektidningen	Stockholm	1956	14	
170	Arkitektur	Stockholm	1901	10	
171	Plan	Stockholm	1947	6	0032-0560
ЮГОСЛАВІЯ					
172	Covjek i Prostor	Zagreb	1953	12	0011-0728
ЯПОНІЯ					
173	A+U: Architecture and Urbanism	Tokyo	1971	12	И000-8621
174	Architectural Culture: Kenchiku Bunka	Tokyo	1946	12	38490
175	Design	Tokyo	1959	24	0011-9270
176	G.A. Global Architecture	Tokyo	1977	-	-
177	J.A. Japan Architect	Tokyo	1925	12	0448-8512
178	Japan Interior Desipi: Interia	Tokyo	1962	12	0021-4442
179	Japan Landscape: Rando Sukepu	Tokyo	1970	4	
180	Journal of the Architecture and Building Science: Kenchiku Zasshi	Tokyo	1887	12	0003-8555
181	Magazine of Contemporary Architecture: Kindai Kenchikusha	Tokyo	1956	12	0023-1479
182	S.D. Space Design: Supesu Dezain	Tokyo	1965	12	0563- 0991
183	Urban Housing: Toshi lutaku	Tokyo	1968	12	

ПЕРЕЛІК ТАБЛИЦЬ

Табл. 1. Основні течії та їх представники у західній архітектурі 20 сторіччя	с. 12 —13
Табл. 2. Тенденції маньєризму в архітектурі	с. 16
Табл. 3. Двоїстість постмодернізму	с. 19
Табл. 4. Постмодернізм як система	с. 22
Табл. 5. Модернізм і постмодернізм в сучасній культурі	с. 23
Табл. 6. Просторова модель «постсучасної» культури	с. 24
Табл. 7. Логіка архітектурної історії 20 сторіччя	с. 30
Табл. 8. Три засади архітектури постмодернізму	с. 32
Табл. 9. Основні характеристики постмодернізму	с. 33
Табл. 10. Вступ до постмодернізму	с. 34
Табл. 11. Еволюційне дерево. Постмодернізм	с. 40
Табл. 12. Постмодернізм — естетика конформізму	с. 41
Табл. 13. Тенденції в реальній практиці західної архітектури. 1970—1980	с. 43
Табл. 14. Постмодернізм: «архітектура, що говорить»	с. 109
Табл. 15. США: три «повороти» в архітектурі 20 сторіччя	с. 116
Табл. 16. Дванадцять засад дбайливого оновлення міста	с. 121
Табл. 17. Постмодернізм — «архітектура відгуку»	с. 124
Табл. 18. Партиципаційне проектування в практиці архітектури 1960—1980-х років: захист, альтернатива, арбітраж	с. 126
Табл. 19. «Філософія симбіозису» в архітектурі	с. 129
Табл. 20. Засади реконструкції європейського міста	с. 131
Табл. 21. Теоретичні засади «Тальєр де Архітектура»: «естетика надміру»	с. 138
Табл. 22. Мистецька стратегія постмодернізму	с. 142
Табл. 23. «Сім чудес» світу архітектури 20 сторіччя	с. 145

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

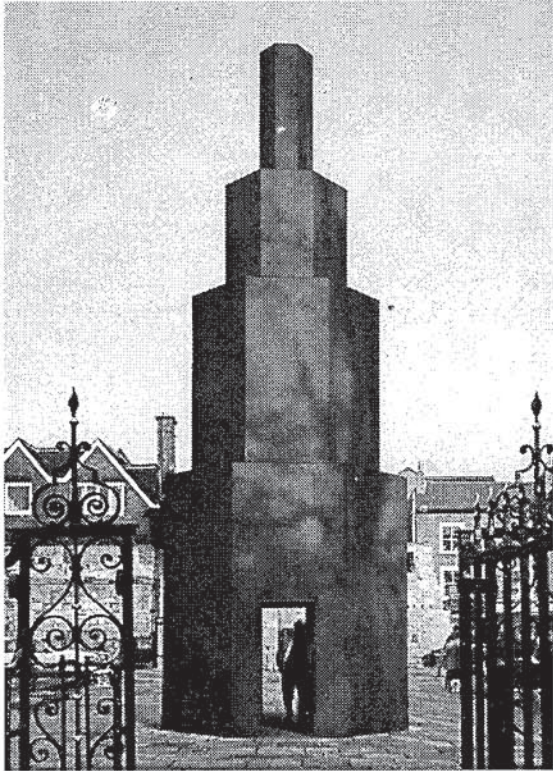
- | | |
|---|-------|
| Х. Холляйн. Малюнок для виставки «Присутність минулого». 1980 | с. 15 |
| Ф. Будон. Навчальний курс «Проект у манері»:
а) проект у манері Ч. Макінтоша;
б) будинок Туара А. Лооса в дусі різних архітекторів; в) будівля лабораторій Солка Л. Кана в манері Р. Вентурі | с. 17 |
| Б. Райхлін, Ф. Рейнгарт. Вілла Тоніні в Торічелле. Швейцарія. 1975. Проект | с. 17 |
| Ф. Пуріні. Графічний аналіз архітектурних форм. «Стіна» | с. 20 |
| Група «САЙТ». Ескізи проекту будівлі крамниці фірми «BEST» у Г'юстоні. США | с. 25 |
| Д. Лібескінд. Проект будівлі ІВА у Західному Берліні. Німеччина. 1987. Фасад, аксонометрія, перетин | с. 25 |
| Т.-Г. Сміт. Приватний будинок у Берклі. Каліфорнія, США. 1976. Проект | с. 26 |
| К. Дарді. Проектна пропозиція упорядкування території «Порта Сан- Паоло» в Римі. Італія. 1983. «Стіна Аврелія з пірамідою» | с. 26 |
| Ч. Мур. П'яцца д'Італія в Новому Орлеані. США. 1977. Перспектива і план | с. 28 |
| Л. Міс ван дер Рое, Ф. Джонсон. Конторська будівля Сігрем-білдінг у Нью-Йорку. США. 1958 | с. 29 |
| М. Нуньес-Яновські. Комплекс психопедагогічного інституту у Вамі. Бельгія. 1984. Фрагмент зовнішньої стіни | с. 29 |
| В. Джиліотті, П. Портогезі. Культурний центр «Ігнаціо Силоне» в Авецано. Італія. 1985. Фасад і пергола | с. 29 |
| Дж. Стерлінг. Художній музей у Дюссельдорфі. Німеччина. 1975. Аксонометрія і план | с. 33 |
| П. Портогезі, В. Джиліотті. План будинку Папаніче в Римі. Італія | с. 35 |
| М. Бота. Будинок Морбіо в Суперіоре. Швейцарія. 1981 | с. 35 |
| П. Портогезі, В. Джиліотті. Будинок Бевілаква поблизу Гаета. Італія. 1982. Плани покрівлі й першого поверху | с. 35 |
| Р. Мейер. Центр інформації «Атенеум» у Нью-Гармоні. США | с. 36 |
| П. Портогезі, В. Джиліотті. Будинок Папаніче в Римі. Італія. Загальний вигляд | с. 36 |
| ТАФТ. Муніципальний будинок. Г'юстон, США. 1979. Фрагмент фасаду | с. 37 |
| «Вентурі і Раух». Проекти приватних будинків:
1 — Такер-гауз. Катонах, США. Фасад і перетин.
2 — Брант-Джонсон-гауз у Вейлі. США. Фасад і перетин | с. 39 |
| Е. Саарінен. Аеровокзал компанії TWA в Нью-Йорку. США. 1956 — 1962 | с. 45 |
| Й. Утзон. Оперний театр у Сідней. Австралія. 1957 — 1973 | с. 45 |
| ББПР. Вежа Веласка. Мілан, Італія. 1958 | с. 46 |
| Ч. Мур. Власний будинок в Оринді. США. 1961. Аксонометрія | с. 47 |
| Л. Кан. Будівля Парламенту в Даці. Бангладеш. 1962 — 1963. Зала засідань | с. 47 |
| «Вентурі і Раух». Будинок для людей похилого віку «Гілд-гауз» у Філадельфії. США. 1960 — 1963 | с. 48 |
| Р. Вентурі. «Будинок матері» в Честнат-гіл. Пенсільванія, США. 1964. Загальний вигляд і план | с. 48 |
| А. Ансельмі, П. К'ятанте Грау Малюнки до проекту кладовища в Парабіта. Лече, Італія. 1964 | с. 48 |
| О.-М. Унгерс. Проект Музею архітектури у Франкфурті. Німеччина. 1981. Аксонометричний перетин | с. 49 |
| К. Робертс. Мадонна. Саосаліто, Каліфорнія, США. 1971 — 1974 | с. 49 |
| Х. Холляйн. Магазин свічок «Ретті» у Відні. Австрія. 1964 — 1965 | с. 49 |
| П. Ейзенман. Гауз-III: Міллер-гауз. Лейквілл, Конектикут, США. 1969 — 1970 | с. 51 |
| Р. Перес де Арсе. Проект реконструкції району Капітолію в Чандігарсі. Індія. 1978 | с. 51 |
| Р. Бофілл і «Тальер де Архітектура». «Цементерія». Барселона, Іспанія. 1970 — 1975 | с. 51 |
| Група «САЙТ». «Північний проект». Супермаркет фірми «BEST». Сакраменто, Каліфорнія, США. 1976 — 1977 | с. 52 |
| А. Россі, Дж. Брагіері. Проект цвинтаря Сан-Катальдо в Модені. Італія. 1971 | с. 52 |
| М. Модзуна. «Антижитло». Хокайдо, Японія. 1971 | с. 53 |
| А. Ісодзакі. Проект Музею образотворчого мистецтва у Такасакі. Японія. 1971 — 1974. Концепція структури | с. 53 |
| К. Курокава. Капсул-білдінг. Накагін, Токіо, Японія. 1972 | с. 53 |
| Б. Райхлін, Ф. Рейнгарт. Вілла Тоніні в Торічелле. Швейцарія. 1972 — 1974 «Суперстудіо». Ілюстрація до тексту конкурсного проекту цвинтаря в Модені. Італія. 1971 | с. 54 |
| А. Россі. «Ля сітта — аналога». Концепція аналогового міста. 1976 | с. 55 |
| К. Ямашита. Дім-обличчя в Кіото. Японія. 1974 | с. 56 |
| Р. Стерн, Дж. Гагман. Ленг-гауз. Вашингтон, Конектикут, США. 1974. План і фасад | с. 56 |
| МЛТВ / Мур — Тернбал. Кресдж-Коледж. Санта-Круз, Каліфорнія, США. 1965 — 1974. «Аркади» | с. 56 |
| К. Ішій. «54 вікна» Клініка й резиденція Соїя Канагава, Японія. 1975. Дворовий фасад | с. 57 |
| К. Ішій. «54 дахи» Школа Нарсері Окаяма, Японія, 1979. Загальний вигляд комплексу | с. 57 |
| Ч. Мур. П'яцца д'Італія в Новому Орлеані. | |

- США. 1975—1981. Пергола і тосканські колони c. 57
- Л. Кріє.** Конкурсний проект забудови Ля Віллет у Парижі. Франція. 1976. 1 — Генплан. c. 57
- 2, 3 — Фрагменти забудови c. 58
- Е. Ламден.** Мануфактурний банк. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1974 — 1976 c. 59
- Р. Венгурі.** Іонічна капітель ордера у прибудові до музею в Оберліні. США. 1976. Малюнок обкладинки архітектурного журналу c. 59
- С. Пеллі.** Тихоокеанський Дизайн-Центр ТДЦ Лос-Анджелес, США. 1976 c. 59
- В. Беккет.** Готель «Гайат Рідженсі». Даллас, Техас, США. 1976 — 1978 c. 59
- Р. Роджерс, Р. Піано.** Національний Центр мистецтв ім. Ж. Помпіду в Парижі. Франція. 1976 c. 60
- М. Кюло, Дж. Стеленс та ін.** Ігровий проект реконструкції Центру мистецтв ім. Ж. Помпіду в Парижі. Франція, 1977 c. 60
- С. Тайгерман.** Дейзі-гауз. Індіана, США. 1976 — 1977. План c. 61
- Р. Ерскін.** Житловий район Байкер Воли у Ньюкаслі. Великобританія. 1966 — 1977 c. 61
- Л. Кроль і Ательє.** Комплекс будівель медичного університету в Лувені. Бельгія. 1970 — 1977 c. 61
- Е. Дербішир, Р. Метью, С. Джонсон-Маршал.** Громадський центр Гіллінгдона. Великобританія. 1974 — 1977 c. 61
- Н. Нойєрбург.** Мистецький музей Поля Гетті в Малібу Біч. Каліфорнія, США. 1975—1977 c. 62
- Ф. Джонсон, Дж. Берджі.** Проект офісу фірми Атт в Нью-Йорку. США. 1978 — 1982 c. 62
- Х. Холляйн.** Бюро подорожей у Відні. Австрія. 1978. Інтер'єр c. 63
- «Реконструкція європейського міста». Титульний аркуш Брюссельської декларації. 1978 c. 63
- М. Грейвз.** Конкурсний проект «Розірваний Рим». 1978 c. 63
- Т.-Г. Сміт.** Тосканська вілла у Ліверморі. Каліфорнія, США. 1979 — 1980 c. 64
- Дж. Стерлінг.** Варіант проекту Дослідного центру в Західному Берліні. Німеччина. 1979 — 1988. Аксонометрія кварталу c. 64
- А. Чімаков.** Погляд з архітектурного пейзажу минулого на майбутнє. 1979 c. 64
- А. Россі.** «Театр Світу». Венеція, Італія. 1979—1980. Фасад, план і загальний вигляд c. 65
- Д. Кромптон.** «У затінку Серліо». Композиція за мотивами виставки «Присутність минулого». 1980 c. 65
- С. Тайгерман.** Малюнок для виставки «Присутність минулого». 1980 c. 65
- А. Грінберг.** Будівля Манчестерського суду. Конектикуг, США. 1978 — 1980 c. 66
- Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура».** Житловий комплекс «Озерні аркади». Франція. 1974 — 1981 c. 66
- М. Грейвз.** Будівля комунальних служб у Портленді. США. 1979 — 1982 c. 67
- Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура».** «Палац Абракасас» у Марн-ля-Валле. Франція. 1978 — 1982. Макет c. 67
- М. Грейвз.** Плоцек-гауз. Ворен, Нью-Джерсі, США. 1977 — 1982 c. 68
- А. Россі, І. Гарделла, Ф. Рейнгарт.** Реконструкція театру Карло Феліче в Генуї. Італія. 1983. Перетин c. 68
- Б. Чумі.** Проект парку Ля Віллет. Париж, Франція. 1983. 1 — Загальний вигляд. c. 68
- 2 — Перетин. 3 — План одного з павільйонів c. 68
- З.-М. Хадід.** Проект будівлі «Пік-Клаб» у Гонконзі. 1983. Плани в рівнях c. 69
- Й.-О. Спрехельсен, П. Андрю.** Арка Тет Дефанс у Парижі. Франція. 1984—1989 c. 69
- А. Ісодзакі.** Громадський центр у м. Цукуба. Японія. 1984. План першого поверху c. 70
- Дж. Стерлінг.** Мистецька галерея в Штутгарті. Німеччина. 1977 — 1984. Аксонометрія c. 70
- Х. Холляйн.** Мистецький музей. Менхенгладбах, Німеччина. 1972 — 1982. Вигляд з еспланади c. 71
- Ф.-О. Гері.** Реконструкція будинку в Санта-Моніці. Каліфорнія, США. 1978 — 1988. Проект. Виставка «Деконструктивістська архітектура» c. 72
- Ф. Джонсон, Дж. Берджі.** Забудова площі Таймс-Сквер у Нью-Йорку. США. Проект. 1982. Макет «Мансарди із скла» c. 73
- П. Портогезі, В. Джиліотті.** Проект мечеті та Ісламського Центру в Римі. Італія. 1975 — 1990. Перспектива інтер'єру c. 73
- Т. Андо.** Проект художньої галереї «Акка» в Осаці. Японія. 1989 — 1992. Аксонометрія c. 75
- П. Ейзенман.** Проект башти у вигляді «стрічки Мебіуса». Берлін, Німеччина. 1993. Макет c. 76
- «Венгурі і Раух». «Скандальний» проект пожежної станції в Коламбусі. Індіана, США. 1970. Схема c. 82
- «Венгурі і Раух». Брант-Джонсон-гауз у Вейлі. США. 1977. c. 82
- 1 — Загальний вигляд. 2 — План c. 83
- Ф. Будон.** Навчальний курс «Проект у манері...». Прибудова до вілли Мажорель А. Соважа в манері Р. Венгурі c. 85
- А. Гауді.** Собор Саграда Фаміліа. Барселона, Іспанія. 1884 c. 85
- Т.-Г. Сміт.** Половня-гауз. Окленд, Каліфорнія, США. 1977. Проект c. 85
- Ч. Дженкс.** «Гараджіа ротонда». Труро, Массачусетс, США. 1976 — 1977 c. 86
- Схема трансформації фасадів будинків **Ле Корбюзьє:** селище Песак, Франція. 1926. Первісний вигляд і сучасний стан c. 87
- П. Портогезі та співробітники.** Житловий комплекс у Тарквінії. Італія. 1981. Фасади c. 88
- П. Портогезі та співробітники.** Комерційний центр у Валло ді Діано в Падулі. Салерно, Італія. 1980. Проект c. 88
- Ч. Мур та ін.** Семіс-гол. Колд-Спрінг-Гарбор, США. Фасади. Малюнок центрального холу. План c. 90

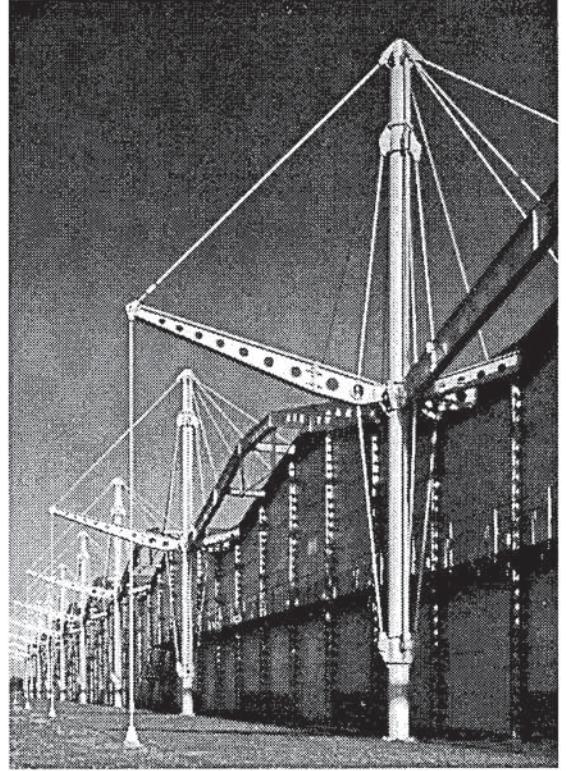
- Р. Стерн.** Житловий будинок у Нью-Йорку. США. План і загальний вигляд с. 91
- Ф. Джонсон.** Будинок правління корпорації PPG у Пітсбургу. США. 1984. Вхідні портали с. 92
- Ф. Джонсон.** Будівля Ріпаблік-Банк-центру в Г'юстоні. США. 1980 — 1984. Фрагмент «Будинок музики». Фото **Баррі Шапіро** для книжки «Гендмейдгаузіс». 1973 с. 92
- О.-М. Унгерс.** Торговельний центр у Франкфурті. Німеччина. 1984 с. 95
- С. Пеллі.** Всесвітній фінансовий центр у Нью-Йорку. США. 1989. Зимовий сад. Розріз і перетин с. 95
- «Кооп Гімельблау».** Житловий будинок. Відень, Австрія. 1986. Проект реконструкції горища. Поздовжній перетин с. 96
- «Кооп Гімельблау».** Житловий будинок. Відень, Австрія. 1986. Проект реконструкції горища. Конструктивний макет с. 96
- «Кооп Гімельблау».** Житловий будинок. Відень, Австрія. Проект реконструкції горища. 1983 — 1988. Загальний вигляд та деталі інтер'єру с. 96
- К. Курокава.** Японо-німецький культурний центр у Західному Берліні. Німеччина. 1988. Фасад с. 98
- К. Курокава.** Банк Моночі в Фукуока. Японія. 1989. Аксонометрія с. 98
- Р. Бофіл і група «Тальєр де Архітектура».** Монумент «Марка Іспаніка» на перевалі Пертюз у Піренеях. Франція. 1974 — 1976 с. 98
- Р. Бофіл і група «Тальєр де Архітектура».** Житловий комплекс «Антигона» в Монпельє. Франція. 1979 — 1984. Загальний вигляд і план площі «Золотого перетину» с. 99
- С. Калатрава.** Проект павільйону Швейцарії для Міжнародної виставки в Севільї. Іспанія. 1992. Макет с. 101
- Г. Ян.** Центр штату Іллінойс в Чикаго. США. 1980-ті рр. с. 101
- Група «Системи майбутнього».** Проект будівлі «Блоб» у Лондоні. Великобританія. 1989 с. 102
- М. Грейвз.** Центр вивчення і охорони довкілля. Нью-Джерсі, США. 1980—1983. Фрагмент фасаду с. 105
- Х. Холляйн.** Металевий елемент над входом до магазину Шуллина. Відень, Австрія. 1982 с. 105
- Дж. Діксон.** Житловий будинок у забудові дороги Св. Марка. Лондон, Великобританія. 1975 — 1980. Фрагмент фасаду с. 105
- Х. Холляйн.** Модель будинку Молаг. Відень, Австрія. 1980 — 1981 с. 106
- Ф. Худ та ін.** Будівля Рокфеллер-центру в Нью-Йорку. США. 1932—1940 с. 107
- Ф. Джонсон.** Транско-Туер у Г'юстоні. США. 1980 — 1983 с. 107
- Мікелаци.** Вілла у Флоренції. Італія. 1900 с. 107
- А. Гауді.** Будинок Міла в Барселоні. Іспанія. 1905 — 1910 с. 107
- М. Нуньєс-Яновські і співробітники** Комплекс психопедагогічного інституту в Вамі. Бельгія. 1984 с. 107
- Ф. Пуріні.** Проект студентського будинку в Реджіо. Калабрія, Італія. 1976 с. 108
- А. Россі, М. Аджмі.** Готель-палаццо. Фукуока, Японія. 1987 — 1989 с. 108
- Дж. Портмен.** Готель «Гайят-Рідженсі» у Сан-Франциско. Каліфорнія, США. 1972—1974 с. 108
- К.-Н. Леду.** Проект будинку стельмаха. План і перетин с. 108
- Б.-Л. Галлі.** Власний будинок. Фенікс, Арізона, США. 1927 — 1945 с. 109
- «Кооп Гімельблау».** Проект горища житлового будинку. Відень, Австрія. 1988. Поперечний розріз с. 109
- К. де Портзампарк.** Консерваторія у Парижі. Франція. 1981 — 1984 с. 110
- Г. Колгофф, А. Оваска.** Будинок з бренд-мауером. Берлін, Німеччина. 1984. Перетин с. 110
- Д. Дельбрук, К.-Н. Леду.** Проектна пропозиція відновлення готелю «Обек», спорудженого за проектом В. Орта. 1970-ті рр. с. 110
- Р. Волкер.** Будинок Нації. Веллінгтон, Нова Зеландія. 1970 с. 111
- В. Гольцбауер.** Вілла у Відні. Австрія. 1980-ті рр. Головний та бічний фасади с. 111
- Ч. Беррі.** Будівля Парламенту в Лондоні. Великобританія. 1840 — 1850-ті рр. с. 111
- Р. Роджерс.** Будинок Ллойда. Великобританія. 1979—1986 с. 112
- Н. Фостер.** Гонконзький і Шанхайський банки. Гонконг. 1976 — 1986 с. 112
- Н. Фостер.** Вежа Тисячоліття Мілленіум-Тауер Токио, Японія. Пр. 1990. Проект і перетин. Конструкція підвалин с. 112
- Р. Піано, Р. Роджерс.** Національний центр ім. Ж. Помпіду в Парижі. Франція. 1971 — 1977. Фрагмент с. 112
- Ф. Бернс.** Власний будинок. Белфаст, Мейн. США. 1941 — 1977 с. 113
- А. і П. Смітсоні.** Конкурсний проект університетської будівлі с. 113
- З.-М. Хадід.** Проект будівлі «Пік Клуб» у Гонконзі. 1983. З'єднання планів поверхів с. 113
- Архітектурна фантазія. Виставка «Деконструктивістська архітектура». Нью-Йорк, США. 1988 с. 114
- «Вентурі і Раух».** Трубек-гауз. Массачусетс, США. 1970 с. 114
- Казковий будиночок Попелюшки. Диснейленд, Флорида, США. 1971 с. 115
- Л. Кріє.** Проект громадської будівлі на П'яцца Навона. Рим, Італія. 1977. Перспектива с. 115
- Філден і Маусон.** Монастирський причал. Норвич, Норфолк, Великобританія, 1972 — 1975 с. 115
- Архітектурні стилі «суспільств-споживачів» у добу постгуманності. Карикатура з архітектурного часопису с. 116
- К. Курокава.** Банк у Фукуока. Японія. 1976 с. 116
- Р. Волкер.** Парк-М'юс. Веллінгтон, Нова Зеландія. 1975 — 1977 с. 117
- Н. Секине та «Інвайронментл Арт Студіо».** Японія. 1987. Композиція с. 117

- Ф.-О. Гері.** Власний будинок у Санта-Моніці. Каліфорнія, США. 1977 — 1988. Фрагмент фасаду. Проект с. 117
- Л. Кроль.** Проект житлового району в Сержі-Понтуа. Франція. 1980-ті рр. Вигляд згори с. 117
- М. Грейвз.** Виставкова зала «Бест продактс». МоМА. Нью-Йорк, США. 1979. Макет с. 118
- К. Рош, Дж. Динкелло і Асоціація.** Площа готелю ООН. Нью-Йорк-Сіті, США. 1969, 1974—1976 с. 118
- К. Аймоніно, Н. ді Каньо, Н. Мороні.** Проект реконструкції будинку весталок на Палатині і конкурсний проект офісу Монтечиторіо. Рим, Італія. 1970-ті рр. с. 118
- П. Солері.** Аркозанті. Аризона, США. 1969 — 1971 с. 119
- Я. Кнійма.** Концептуальні проекти. Японія. 1976 — 1977. 1 — Білий будинок. 2 — Святилище Мацуо с. 119
- К. Курокава.** Національний музей етнології. Осака, Японія. 1977 с. 120
- Н. Фостер і Асоціація.** Сайнсбері-центр візуальних мистецтв. Норвіч, Норфолк, Великобританія. 1975 — 1978 с. 120
- Н. Грімшоу.** Будівля друкарні «Файнейшн Таймс». Лондон, Великобританія. 1987 — 1988 с. 120
- «Мак-Кім, Мід і Вайт».** Публічна бібліотека. Бостон, США. 1898 с. 122
- «Мак-Кім, Мід і Вайт».** Будинок І. Белла. Нью-Порт, Род-Айленд, США. 1883 с. 122
- Х. Фуджії.** Мізое-2. Японія. 1989 с. 122
- Студія «Секши Р».** Проект відеостудії. Комацу, Японія. 1985 с. 122
- Л. Кріе.** Проект житлових будинків у районі Роял Мінт. Лондон, Великобританія. 1979. Аксонометрія с. 122
- Л. Кріе.** Проект реконструкції Штутгарта. Німеччина. 1977. План будов, що проектуються в існуючому оточенні с. 122
- Ф. Джонсон.** Банківський комплекс у Денвері. США. 1978. Проект інтер'єру с. 123
- Х. Хара і Ательє «Ф».** Будівля компанії «Ямато». Токіо, Японія. 1987 с. 123
- Р. Венгурі.** Варіанти порталів «у стилях» с. 123
- А. Россі.** Каза Аврора в Туріні. Італія. 1983 — 1987 с. 124
- М. Грейвз.** Снайдерман-гауз. Форт-Вейн, Індіана, США. 1972 с. 125
- Група «ТАУ».** Архітектурна фантазія. Франція. 1980 с. 125
- Ф. Монгес.** Контрпроект забудови району Ринків у Парижі. Франція. 1980 с. 126
- Дж. Портмен.** Ренесанс-центр. Детройт, Мічиган, США. 1977 с. 127
- Г. Бекетс.** Федеральний банк. Міннеаполіс, Мінесота, США. 1967—1974 с. 127
- Студія «Архітектоніка».** Банк Оверсіз. Майамі, США. 1982. 1 — План. 2 — Загальний вигляд с. 127
- Р. Коолхаас.** Житлові будинки в Роттердамі. Голландія. 1982. Аксонометрія с. 127
- Група «Морфозис».** Громадська споруда. Каліфорнія, США. 1988. Макет с. 127
- Т. Фаррел.** Дитяча установа «Кліфтон Несеріз». Ковент-Гарден, Лондон, Великобританія, 1981. Нічний вигляд с. 128
- Дж. Райтер, П. Роуз, П. Ланкін.** Павільйон Соїксанто-Дикс. Канада. 1976 — 1978 с. 128
- К. Курокава.** Будівля Червоного Хреста. Токіо, Японія. 1980-ті рр. с. 129
- Ч. Мур.** Арка Лафайета. П'яцца д'Італія. Нью-Орлеан, США. 1975 — 1980 с. 130
- Т. Ватанабе.** Будівля Сун-Туморі поблизу Осаки. Японія. 1980 с. 130
- Ж. Бенамо, К. де Портзампарк.** Житлові будинки. Париж, Франція. 1975 — 1979 с. 130
- «Джонсон і Берджі».** Проект хмарочоса PPG в Пітсбурзі. США. 1978 — 1982 с. 130
- Я. Кнійма.** Святилище Мацуо. Кумамото, Японія. 1975 — 1976 с. 130
- П. Ейзенман.** Проект Біологічного центру Франкфуртського університету. Франкфурт-на-Майні, Німеччина. 1987. Аксонометрія: 1 — основні елементи; 2 — «хребет»; 3 — загальний об'єм с. 130
- АРАУ.** Проект реконструкції історичного району Брюсселя. Бельгія. 1980 с. 131
- Ф. Джонсон.** Ріпаблнк-бенк-центр. Г'юстон, Техас, США. 1981 — 1984. Макет с. 132
- К. Террі.** Вейвертон-гауз. Моретон-Марш, Великобританія. 1979 — 1980 с. 132
- Х. Холлийн.** Музей скла і кераміки. Іран. 1977. Інтер'єр с. 132
- Р. Мейєр.** Сміт-гауз. Дар'єн, Конектикут, США. 1965 — 1967. Південний фасад с. 133
- А. Лоос.** Будинок газети «Чикаго Трібюн». 1922. Проект с. 133
- Метафори капели Роншан Ле Корбюзье (1954), намальовані Х. Шокепом на семінарі з архітектурної семіотики с. 133**
- Карикатура, створена студентами-архітекторами до офіційного відкриття сіднейського Оперного театру с. 133**
- Пошук «базової мови» архітектури: «Суперстудіо Ієстограммі д'аркетттура».** 1969. Проект с. 134
- А. ван Ейк.** Житловий будинок-кіндергартен. Амстердам, Голландія. 1976 — 1980. Аксонометрія чільних сходів с. 134
- П. Ейзенман.** Гауз-III для Роберта Міллера. Лейквілл, Конектикут, США. 1971. Трансформаційні креслення с. 134
- Н. Фостер і Асоціація.** Фабрика «Віліс Дьюма». Головний офіс. Іпсвіч, Великобританія. 1972 — 1975. Екстер'єр удень та інтер'єр уночі с. 135
- Група «Ант Фарм».** Будинки сторіччя. Околиці Г'юстона, Техас, США. 1972 — 1973 с. 135
- Х. Джан, М. Вольф.** Північно-західний вокзал у Чикаго. США. 1930—1940-ві рр. Проект. Головний фасад с. 135
- Стріп-архітектура.** Характерний фрагмент узбічного середовища американського міста с. 135

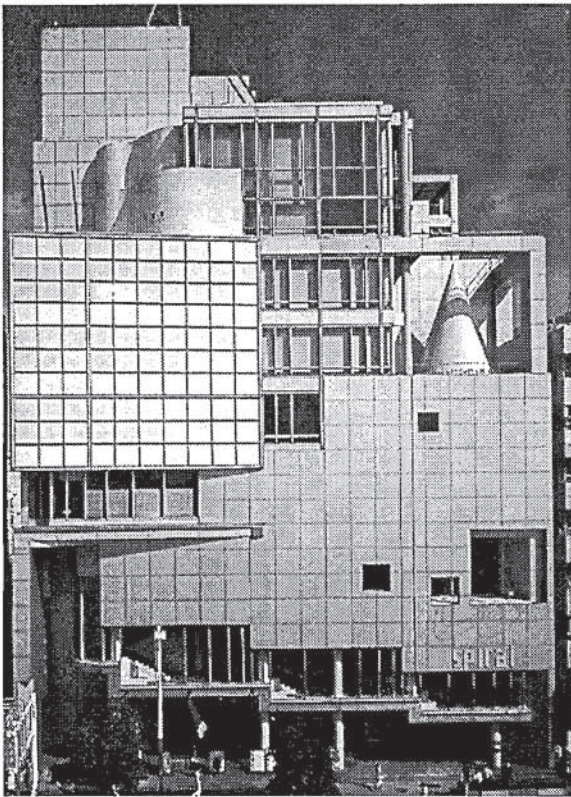
- П. Блом.** Спілг'юс-центр. Гелмонд, Голландія. 1975 — 1977 с. 136
- К. Танге.** Національна гімнастична зала Іомоги в Токіо. Японія. 1964 с. 136
- Ф.-Л. Райт.** Музей С. Гугенгайма в Нью-Йорку. США. 1956 — 1959. Інтер'єр с. 136
- О. Німейєр.** Кафедральний собор у Бразіліа. Бразилія. 1959 с. 136
- Ле Корбюзьє.** Капела в Роншані. Франція. 1950 — 1955 с. 136
- Бофілл і група «Тальєр де Архітектура».** Житловий комплекс в Марн-ля-Валле. Франція. 1979 — 1983. Палац і Арка с. 137
- Ф. Пуріні.** Проект «наукового театрика» по вулиці Саботіно. Рим, Італія. 1979. Перспективний перетин с. 137
- Студія «Лабіринт».** Композиція на виявлення відношень між елементами і тіннями на площі. 1977 с. 137
- Студія «Лабіринт».** Арка і склепіння. 1977 с. 137
- Р.-Б. Фуллер.** Павільйон США на Експо-67. Монреаль, Канада. 1967 с. 139
- М. Такеяма.** Готель «Бевєрлі Том». Хокайдо, Японія. 1973 с. 139
- Б. Чумі.** Проект парку Ля Віллет. Париж, Франція. 1983. с. 139
- 1 — Галереї.
2 — Відхилення, зміщення галерей.
3 — Рекомбінація кубів. с. 139
- «Вентурі і Раух».** Брант-гауз. Грінвіч, Конектикут, США. 1971 — 1973 с. 140
- Б. д'Хельфт та ін.** Проект нового громадського центру в Брюсселі. Бельгія. 1980. Виставка «Урбаніка» с. 140
- Б. Чумі.** Парк Ля Віллет. Париж, Франція. 1983. «Фолі» с. 141
- Р. Бофілл і група «Тальєр де Архітектура».** Житловий комплекс в Марн-ля-Валле. Франція. 1979 — 1983 с. 141
- Х. Шулігц.** Декорована рекламними щитами несуча конструкція для мобільних модульних житлових приміщень у пустелі Мохаве с. 141
- Л.-Г. Саллівен.** Споруда Авдиторіуму в Чикаго. США. 1887 — 1889 с. 142
- А. Дюрер.** Меланхолія-1. 1514 с. 146
- Дж. Стерлінг.** Фог-музей Гарвардського університету. Кембридж, Массачусетс, США. 1983. Деталь входу с. 148
- К. Ямашита.** Будинок офісу. Токіо, Японія. 1979 с. 178
- U.I.G. Х. Перлоф та ін.** Проект хмарочоса. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1980 с. 178
- Т. Іто.** ПМТ-блдинг. Нагоя, Японія. 1978 с. 178
- КПФ Кон, Педерсен, Фокс** Будинок фірми «Геркулес». Вілмінгтон, США с. 179
- Т. Айда.** Будинок східців. Канагава, Японія. 1976 с. 179
- Р. Кріє.** Забудова Ріттерштрассе. Берлін, Німеччина. 1978 — 1980. Макет с. 179
- В. де Фео.** Інститут графіки. Терні, Італія, 1968 с. 179
- М. Грейвз.** Бібліотечний комплекс в Сан-Хуан і Капістрано. 1980 — 1983. с. 180
- Фрагмент с. 180
- А. Ісодзакі.** Громадський центр у Фуджімі. Оїта, Японія. 1973 — 1974 с. 180
- М. Нуньєс-Яновські.** Комплекс «Арена Пікассо». Марн-ля-Валле, Франція. 1985. Фрагмент с. 180
- Ч. Мур.** Роудз-гауз. Брентвуд, Каліфорнія, США. 1970 — 1980 с. 181
- МЛТВ Мур/Тернбал** асоціація Цимерман-гауз. Фейрфакс Кантрі. Вірджінія, США. 1975 с. 181
- Дж. Раналлі.** Крамниця «1 серпня». Нью-Йорк-сіті. США. 1976 — 1977. Фасад уночі с. 181
- А. Россі.** Павільйон в Йорку. Великобританія. 1987 с. 199
- Н. Фостер.** Споруда «Рено» в Свіндоні. Великобританія. 1983 с. 199
- Ф. Макі.** Спиральний будинок. Токіо, Японія. 1987—1988 с. 199
- М. Грейвз.** Гумана-білдинг. Луїсвілл, Кентуккі, США. 1982—1985 с. 199
- Х. Холляйн.** Хаас-гауз. Відень, Австрія. 1985—1990 с. 200
- Ф.-О. Гері.** Американський центр. Париж, Франція. 1988—1993 с. 200
- Ж. Нувель.** Будівля Опері. Ліон, Франція. 1987—1993 с. 200
- А. Ісодзакі.** Музей сучасного мистецтва. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1986 с. 200
- Ж. Нувель.** Житловий будинок «Немаусус 1». Нім, Франція. 1987 с. 201
- Ф.-О. Гері.** Головний офіс Вітра. Базель, Швейцарія. 1994 с. 201
- Ф.-О. Гері.** Адміністративні будинки «Чат-Дей». Санта-Моніка, Каліфорнія, США. 1984—1991 с. 201
- Ф.-О. Гері.** Музей Вітра. Вейл-на-Рейні, Німеччина. 1989 с. 201
- На I стор. обкл.: Інтер'єр музею Чіадо. Лісабон, Португалія.
- На IV стор. обкл.: Музей сучасного мистецтва. Сан-Франциско, США.
- Авантитул: **Ф. Пуріні.** Графічний аналіз архітектурних форм. 1976. Кут.
- Шмуцтитул на стор. 6: «Мудрий архітектор, який повчає юнацтво» (за **Філібером де л'Ормон**, 1561); репродукція з книги В. З. Черняка «Уроки старих мастеров», М., 1989.
- Шмуцтитул на стор. 9: «Невдатний архітектор» (за **Філібером де л'Ормон**, 1561); репродукція з книги В. З. Черняка «Уроки старих мастеров», М., 1989.
- Шмуцтитул на стор. 149: **Д. Піранезі.** Архітектурна фантазія.



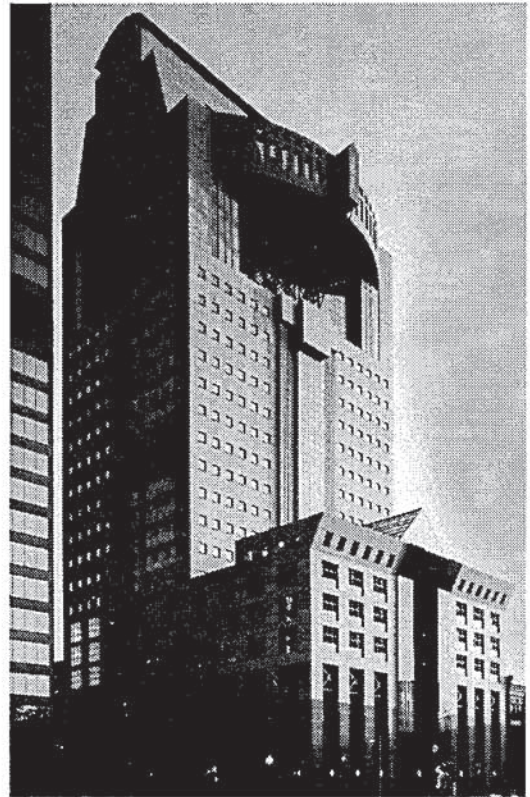
А. Россі. Павільйон в Йорку. Великобританія. 1987



Н. Фостер. Споруда «Рено» в Свіндоні. Великобританія. 1983



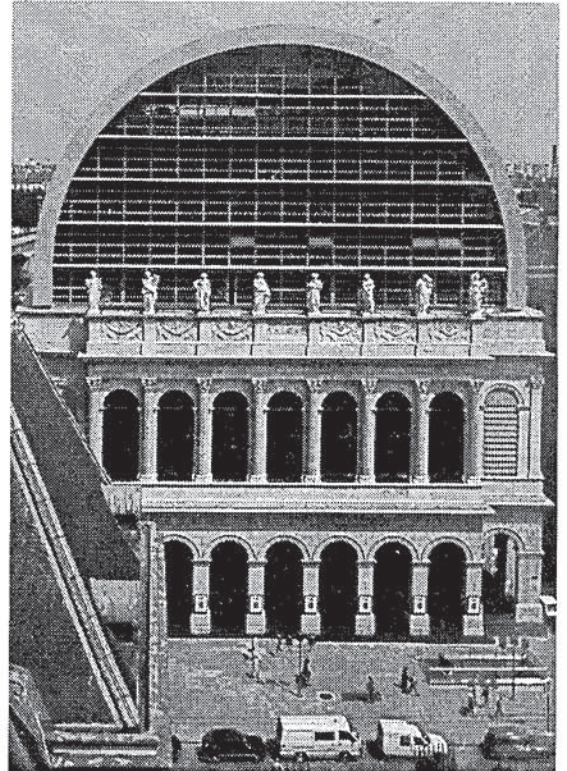
Ф. Макі. Спіральний будинок. Токіо, Японія. 1987–1988



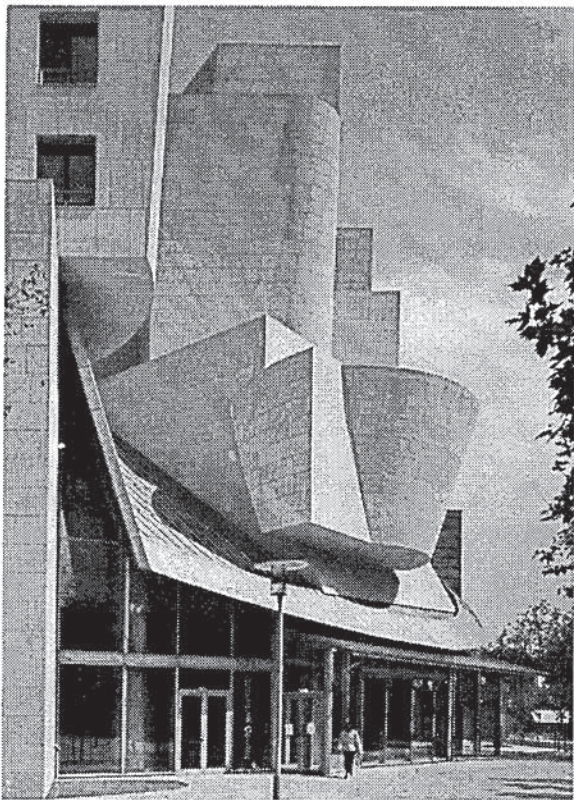
М. Грейвз. Гумана-білдінг. Луїсвілл, Кентуккі, США. 1982–1985



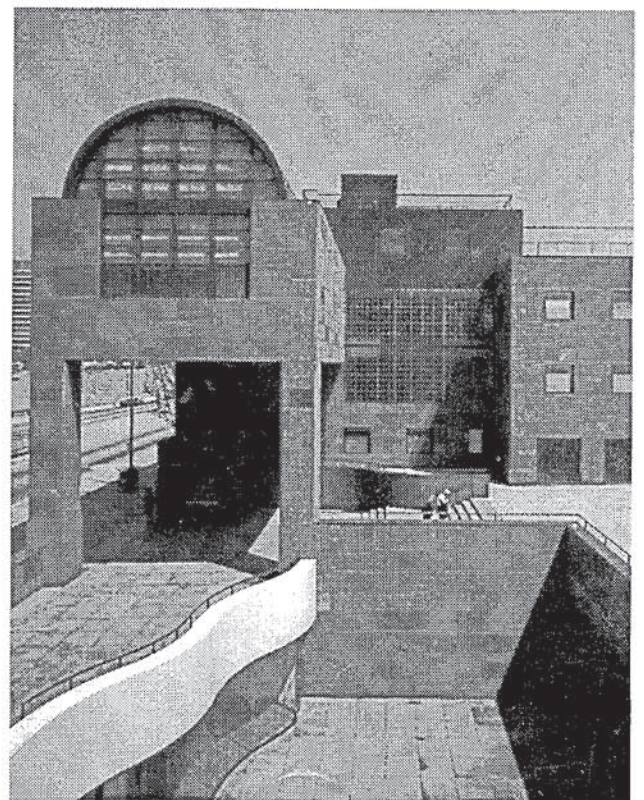
Х. Холляйн. Хаас-гауз. Відень, Австрія. 1985–1990



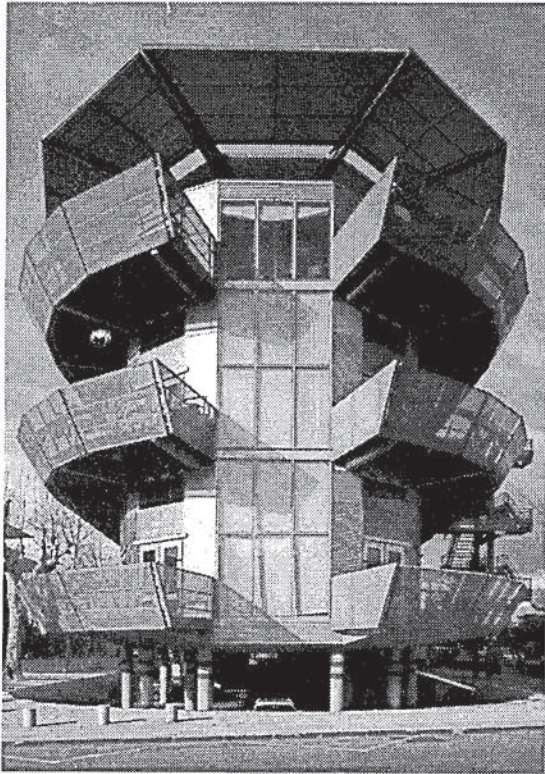
Ф.-О. Гері. Американський центр. Париж, Франція. 1988–1993



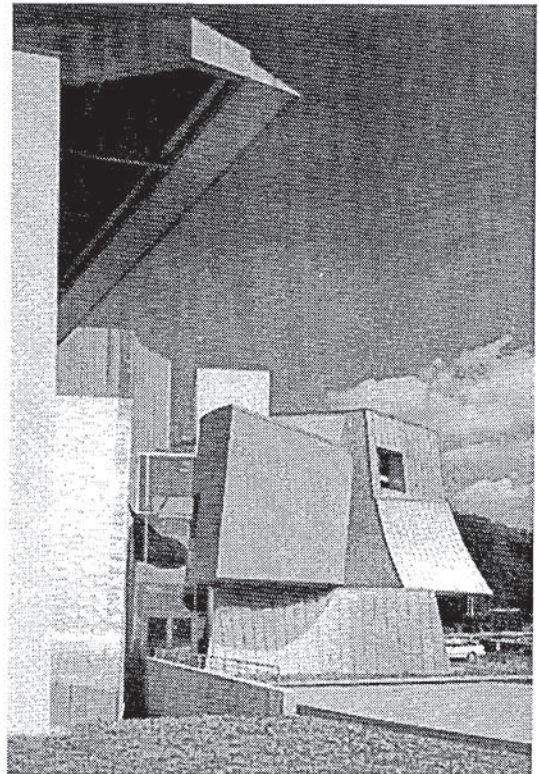
Ж. Нувель. Будівля Опери. Ліон, Франція. 1987–1993



А. Ісодзакі. Музей сучасного мистецтва. Лос-Анджелес, Каліфорнія, США. 1986



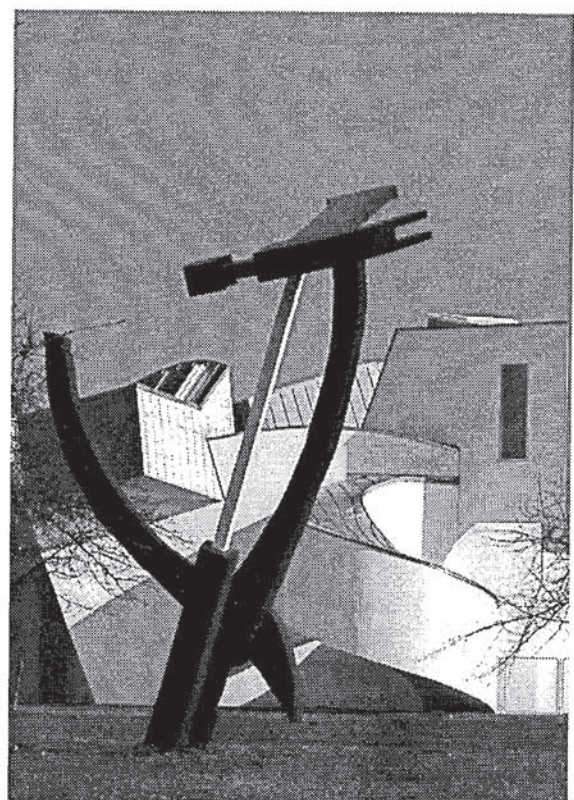
Ж. Нувель. Житловий будинок «Немаусус 1». Нім, Франція. 1987



Ф.-О. Гері. Головний офіс Вітра. Базель, Швейцарія. 1994



Ф.-О. Гері. Адміністративні будинки «Чат-Дей». Санта-Моніка, Каліфорнія, США. 1984–1991



Ф.-О. Гері. Музей Вітра. Вейл-на-Рейні, Німеччина. 1989

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Аалто А. 40, 97, 136, 146
Абрахам 40
Августин А. (Блаженний) 108
Аврелій М. 26
Агрест 40
Адамі В. 73
Адаші К. 177
Аджмі М. 108, 173
Адріан 178
Айда 40
Аймоніно К. 40, 55, 56, 118, 137, 175, 176
Айхродт Л. 110
Акін О. 15
Александр К. 57, 72, 126
Альберс Й. 81
Альберті Л.-Б. 7, 54
Альбіні 40
Амамія Р. 177
Андо Т. 75, 76, 110, 172, 178
Андрю П. 69
Ансельмі А. 48
Аркін Д. Ю. 7
Армстронг К. 178
де Арсе П.-Р. 51
Аруп Ов 174
Ас Є. В. 11, 124
Асплунд Е. 13
Аст 142
Ауд Я. 12
Ауленті 40
Ашихара Н. 177

Б

Бакема Я. 45, 113
Банфі Дж. 46, 124
Баншафт Г. 51, 71, 82, 172
Барбоса Х. 174
Бардесчі 40
Барніс 40
ле Барон Д.-У. 142
Барраган Л. 40, 172
Барре Ф. 66, 116
Барг Р. 21, 49, 66, 80, 114, 130

Барш М. 140
Батай Ж. 23
Бахтін М. М. 20, 22, 23, 25, 128
Башляр Г. 123
Бейрд Дж. 94
Бекетс Г. 127
Беккет В. 59
Белл Д. 129
Белл І. 122
Белуччі П. 67
Бельджойзо Л. 46, 124
Бельц 110
Бенамо Ж. 40, 130
Бенем Р. 124
Бенінсон 40
Беніш Г. 76, 101
де Бенуа А. 125
Беньямін А. 73, 124
Берджі Дж. 62, 73
Беренс П. 12, 136
Берлі Р. 76
Берніні С.-П. 50
Бернс Ф. 113
Бернхем Д.-Х. 142
Бернштейн Д. К. 11, 134
Беррі Ч. 111
ван Бетховен Л. 27
Бехер М. 177
Белов М. 120
Бжезинський 129
Бібі Х. 40, 142
Бізі У. 175
Блейк П. 42, 47, 50, 56, 66, 82
Блеттер Р.-Х. 107
Блом П. 40, 117, 136
Бломейер 40
Блум Г. 114
Блюменкранц М. А. 28
Богнар 40
Бодріяр Ж. 23, 80
Боїгас О. 176, 177
Бойс 73
де Боз'Ар Е. 40, 57, 115, 131
Боков А. В. 11
Болдуїн Ч. 122
Бонатц П. 12
Боніто-Оліва А. 66, 95, 140
Бонга Х. П. 134, 135

Боньяр Б. 102
Борев К. 128
Бороміні Ф. 37
Борхес Х.-Лі. 23, 42, 53, 77
Бота М. 35, 37, 40, 43, 70, 75, 106, 150, 164, 176, 178
Боте Л. 142
Боулін Б. 47
Бофілі А. 52
Бофілі Р. 7, 8, 37, 40, 51, 52, 63, 65 — 67, 73, 75, 77, 79, 98, 106, 108, 114, 115, 129, 131, 137, 138, 140, 141, 148, 173, 175
Боярські Е. 119
Бравнінг Р. 81
Брагієрі Дж. 52, 173, 175
Браманте Д. 15
Бресоль Ш. 125
Бродбент Дж. 11, 134, 135
Бродський А. 74, 120
Бродський Й. 38, 47
Брукс 40
де Брюджин Пі 178
Брюс-Брігс 129
Брюсов В. 75
Будон Ф. 17, 51, 85, 87, 144, 145
Булле Е. 70, 106, 120, 124
Бьом Г. 50, 71, 146, 172

В

Вагнер О. 70, 71, 111, 132, 144
Ваго П. 174
Вазарелі В. 47
Вазарі Дж. 15
Вайзе 142
Вайнс Дж. 52, 95
Вайнштейн Д. 95
Вайт С. 122
Вайтекер 56
Ватанабе Т. 40, 129, 130
Вейклі П. І. 51
Вейкфілд Н. 23
ван де Вельде А. 12, 107
ван де Вен К. 62
де Вентос К.-Р. 52, 137, 138,
Вентурі Р. 7, 10, 11, 13, 16, 17, 30, 31, 36, 39 — 41, 43, 46 — 48, 50, 51, 53, 56, 59, 63, 65, 74, 75, 77,

79 — 84, 86, 89 — 91, 94, 95, 100, 106, 108, 111, 114, 118, 120, 122, 123, 125, 126, 128, 134, 135, 140, 141, 144, 172, 173
Вергано С. 52
Веснін В. 96, 139
Веснін О. 96, 139
Віаль П. 125
Віглі М. 79, 80, 95, 96
Вілла А. 63
Віолле-ле-Дюк Е. Е. 7
Віппер Б. Р. 7
Віріліо П. 23
Вітгенштейн Л. 71
Вітрувій 7, 31, 81, 86, 133, 141
Вітгоне Б. 36
Войсі Ч. Ф. Е. 12
Волкер Р. 40, 111, 117
Вольф М. 135
Вріленд Т. 60
Врубель М. О. 147
Вудс Ш. 50, 113, 136
Вуйек Я. 27, 30, 51, 71

Г

Габелі Е. 102
Габричевський О. Г. 7
Гагман Дж. Ш. 56
Гаднат Дж. 18, 45
Гайдегер М. 25
Галілей Г. 129
Галлі Б.-Лі. 109
Гарай М. 130
Гарді 89
Гартман Дж. 114
Гасан І. 18, 21—23, 25
Гаспаров М. Л. 134
Гатчинсон М. 73
Гегель Г. В. Ф. 38
Геккер Ц. 113, 147
Гелен А. 129
Генрі 40
Героу Р. 174
Гесс У. 19
Гессе Г. 45
Гетті П. 40, 62, 132
Гімар Е. 107
Гінзбург М. 140

Гічкок А. 116
Глазичев В. Л. 11, 28, 37, 38, 134
Гобар А. 125
Говард 40
Гозак А. 148
Гойтисоло Х. А. 8, 52
Гокні Р. 73
Голл С. 75
Голл П. 174
Гольцбауер В. 111, 178
Гольцман 89
Гопкінс М. 112
Гопкінс П. 112
Горн 21
Гофман Й. 12, 111
Грабар І. Е. 7
Греготті В. 40, 137, 175, 177
Гундертвасер Ф. 93
Гштой Й. 111
Г'юїсон Р. 72

Г

Габетті Р. 124
Габо М. 12
Габріель Ж.-А. 100
Гарделла І. 40, 67, 68
Гарднер Дж. 19
Гаруст 26
Гауді А. 12, 38, 85, 87, 97, 100,
107, 111, 146
Гаше Р. 23
Гері Ф.-О. 13, 25, 72, 76, 101, 102,
113, 117, 144, 147, 172, 173, 200,
201
Гете Й.-В. 77
Герінг 136
Гіберд 40
Гібсон М. 60
Гідіон З. 7, 13, 69, 132
Гізельман Р. 46
Гленденінг 40
Голдбергер П. 11, 18, 31, 32, 34, 47,
62, 79, 88, 122
Голдгоорн Б. 76
Голдінг В. 26
Голдстейн Б. 132
Гомбріх Е. 81
Гоуен 40

Гофф Б. 40, 46, 97, 111, 113, 146
Грассі Дж. 137, 150, 162
Грейвз М. 10, 13, 19, 26, 32, 36, 39,
40, 43, 51, 62, 63, 64, 66, 67, 68,
69, 71, 75, 79, 80, 84, 95, 102,
105, 106, 114, 115, 118, 125, 126,
129, 132, 134, 140, 141, 144, 150,
155, 173, 182, 199
Греготті 40
Греймас А.-Ж. 40, 133
Грехем 62, 175
Грімшоу Н. 13, 120
Грін Д. 40, 174
Грінберг А. 37, 40, 65, 66, 130
Гріноу Г. 13
Гропіус В. 12, 13, 28, 34, 45, 54,
65, 83, 86, 136
Грюмбах А. 56, 62, 63, 71, 126, 176
Гуатарі Ф. 23, 24, 26, 77, 80, 129
Гуедес 40
Гуотмі Ч. 51, 101, 125, 150, 154, 171

Д

де Дантес Ж.-П. 109, 110
Дарді Дж. 177
Дарді К. 26
Даунінг 104, 110, 135
Дахінден Ю. 29
Дебре Р. 124
Деві П. 80, 101, 126, 132
Дейлман Х. 177
Декарт Р. 129
Делез Ж. 23, 24, 26, 77, 80, 129
Деловріє П. 175
Дельбрук Д. 110
Дельвуа Р.-Л. 64, 110
Дербішир Е. 40, 61, 62
Деріда Ж. 4, 21, 23, 25, 73, 80, 102,
114, 129, 131, 140
Дехау В. 93
Джан Х. 135, 150, 171
Джеймісон Ф. 23
Джеймс Д. 76
Джеймсон К. 40, 136
Джекобс Дж. 47
Дженкс Ч. 7, 11, 13, 15, 18, 27,
30 — 33, 37, 38, 40, 45, 52, 53, 54,
56, 60, 62, 64 — 67, 69, 71, 72, 74,

79 — 81, 84, 86, 90, 91, 94, 95,
102, 106, 107, 108, 110, 115, 117,
118, 123, 126 — 128, 131, 132 —
136, 144, 148, 173
Джиліотті В. 29, 35, 36, 73
Джоббе Н. 92
Джойс Дж. 61
Джойсі 40
де Джон К. 174
Джонс Дж. 128
Джонсон Ф. 29, 32, 36, 40, 42, 43,
45, 46, 51, 56, 62, 64, 67 — 70, 73,
75, 77, 79, 80, 82, 91, 92, 101, 107,
108, 108, 114, 115, 123, 126, 129,
132, 134, 140, 144, 147, 172, 173
Джонсон-Маршал С. 40, 61
Джордан 40
Джургола 40
Дзеві Б. 66, 108, 134
Димстер Ф. 60
Динкелоо Дж. 40, 43, 118
Дисней В. 76, 114, 117, 140
Дитч Д. 100, 101
Діліон Дж. 26
Діксон Дж. 40, 43, 66, 105
Дільтей В. 77
Доверне П. 175
Доксіадіс К.-А. 115
Доктороу Е. Л. 122
Дрю Ф. 15, 54, 55, 140
Дунстер Д. 29
ван Дусбург Тео (Крістіан Кюппер)
12, 91, 136
Дюран Ж.-Н.-Л. 124
Дюрер А. 146, 147

Е

Ейзенман П. 10, 13, 19, 32, 36, 40,
46, 51, 53, 62, 63, 67, 71, 75, 76,
80, 90, 102, 113, 125, 128, 130, 132,
139, 140, 150, 166, 167, 175, 177
ван Ейк А. 40, 45, 46, 62, 113, 134,
136, 177
Ейо Е. 93, 108
Ейфель Ж. 8, 75, 145
Екінсон К. 174
Еко У. 23, 24, 26, 77, 134, 135
Еліот Т.-С. 81

Елісьєн 40
Елоуей Л. 128
Ендрю Дж. 176, 178
Ендрю П. 176, 178
Еразм Роттердамський 18
Еріт 40
д'Ерколе П. 139
Ерскін Р. 40, 61, 124
ван Естерен К. 12
Ешворт Х. І. 174
Ешерік 40

Є

Єгунов А. 145
Єльмслев Л. 134

Ж

Жаннере Ш.-Е. 136
Жід А. 144

З

Зейдлер Е. Х. 178
Земпер Г. 12
Зенгеліс Е. 58
Зенгеліс З. 58
Зіміна В. 77
Зіндлер В. 62
Зітте К. 111

І

Ібо Ж.-М. 75
Іванов Вяч. Вс. 134
Івбуліс В. 18
д'Ізола А. 124
Іконников А. В. 11, 134
Ін'їгес М. 130
Ісодзакі А. 13, 38, 40, 43, 52,
53, 65, 69, 70, 75, 112, 129, 150,
163, 175, 176, 182, 200
Іто Т. 40, 177, 180
Ішиї К. 40, 57
Ішіяма 40

Й

Йодіке Ю. 16, 70, 135
Йосич А. 50, 136
Йохансен Дж. 40, 116

К

Каганов Г. З. 11, 134
 Калатрава С. 75, 76, 101, 147
 Кальвіно І. 26
 ван дер Камен Х. 177
 Камп 40
 Кан Л. 17, 32, 40, 47, 81, 83, 84, 89, 127, 136
 Канбе Ш. 176
 Кандиліс Ж. 50, 113, 136
 Кант І. 38
 ді Каньо Н. 118
 Капроу А. 113
 Карл V 70
 де Карло Дж. 46
 Карлсберг 75
 Касер О. 177
 Кассон Х. 40, 113
 Кастро Р. 75
 Кафка Ф. 52, 97
 Кверцоні П. 175
 Кейдж Д. 113
 Кек Дж. Ф. 60
 Кеніг Дж.-К. 134
 Кенон П. 60
 Кетгер Ф. 11, 63, 115, 118
 Кийіма Я. 38, 40, 119, 120, 129, 130
 Кекугаке К. 40
 Кірбі М. 113
 Кіркебі 26
 Кіркегор С. А. 8
 Кіфер А. 26, 73
 Клімт Г. 71, 111
 Клотас С. 8, 52
 Клоде Л. 40, 52
 Клотц Г. 11, 45, 47, 60, 69, 72, 79, 80, 93, 94, 96, 100, 101, 118, 144, 146, 148
 Кляйхус Й.-П. 40, 62, 69, 71, 110, 120, 121, 146, 177, 178
 Кобаяші К. 176
 Коген 40
 Козентіно 40
 Кокошка О. 71
 Колговн А. 83
 Колгофф Г. 110, 177

Коллінз М. 40, 141
 Колосова Н. Ф. 11, 191
 Колядо Р. 52
 Комар В. 15
 Конфуцій 11
 Коолхаас Р. 13, 40, 58, 65, 68, 75, 106, 113, 117, 127, 128, 177
 Корбюзье — див. Ле Корбюзье
 Корреа 40
 Коста Л. 174
 Котас 40
 Коуен С. 142
 Коуг 40
 Крайзенс Д. 26, 113
 Крайслер 107
 Крафт С. 116
 Крісто 113, 127
 Кріє Л. 10, 11, 40, 43, 58, 59, 63, 65, 66, 71, 72, 75, 88, 110, 115, 119, 122, 123, 126, 131, 146, 148, 150, 160
 Кріє Р. 11, 40, 43, 71, 72, 75, 88, 131, 141, 150, 160, 161, 181
 Крістева Ю. 23
 Кришнамурті Д. 148
 Кроль Л. 40, 61, 84, 93, 117, 125
 Кромпгон Д. 65, 174
 Кросбі М. І. 48
 Крук Дж.-М. 11, 72
 Кук К. 73
 Кук П. 120, 173, 174
 Кук Дж. 173
 Куккі 26
 Кулінан 40
 Купер Ю. 40, 60
 Куріцин В. 16
 Курокава К. 11, 13, 38, 40, 42, 43, 53, 54, 57, 72, 75, 79, 97, 98, 116, 117, 120, 129, 132, 134, 176
 Курте Ж. 133
 Куртіс В. 100, 101
 Куртіус Е.-Р. 15
 Кусков С. 26
 Кюло М. 60, 63, 64, 110, 115, 126, 129
 Кюпер К. 136
 К'яганте П. 48

Л

Ладовський М. О. 139
 Лакан Ж. 23, 80
 Лакло М. 174
 Лампуньяні В.-М. 55, 69, 109, 150, 177
 Ламсден Е. 43, 59, 60
 Лангер С. 86
 Ланд Н.-О. 120, 148
 Ланкін П. 40, 128
 Лапідус 40
 Ларсен Х. 75
 Ле Корбюзье (Жаннере Ш. Е.) 7, 10, 13, 28, 37, 40, 46, 47, 50, 51, 65, 80, 82, 83, 86, 87, 91 — 93, 125, 128, 132 — 134, 136, 144 — 146, 149
 де Ле Л. 117
 Леду К.-Н. 70, 92, 100, 106, 108, 110, 120, 146
 Лежава І. Г. 134
 Леманн Ф. 79, 92
 Леонардо да Вінчі 7
 Леонідов І. 75, 96, 113
 Лебедева Г. С. 139
 Леві-Стросс К. 25, 55, 124, 133, 135
 Липовецький М. 142
 Лі В. 40, 115
 Лібескінд Д. 13, 25, 26, 74, 109, 113, 117, 120, 140, 147, 177, 178
 Лінарасоро Х.-І. 130
 Ліндон 56
 Лінкольн А. 86
 Ліон Р. 176
 Ліотар Ж.-Ф. 18, 23, 80
 Лисицький Ель' (Лисицький Л. М.) 96, 113, 120, 139
 Літлмор Д. 174
 Лічковах В. 17
 Лоос А. 15, 17, 66, 71, 83, 92, 111, 133, 136
 Лордкіпанідзе Р. Р. 11, 37
 Лотман Ю. М. 134
 Лохман Дж. 177
 Луперц 26
 Люксембург І. 178
 Лютенс Е. 40, 132, 144

М

Маґріс Р. 55
 Маєкава 40
 Майар Р. 83
 Мак-Гейл Б. 23
 Мак-Дональд 84
 Макі Ф. 13, 75, 120, 144, 148, 172, 176, 199
 Макінтош Ч.-Р. 12, 16, 17, 107
 Мак-Юен М. 47
 Малевич К. 68, 96, 113, 117, 120
 Малер Г. 71
 Мальдонадо Т. 80, 102
 Мальро А. 123
 Мамфорд Л. 18, 47, 136
 Мандельштам О. Е. 7
 Манн Т. 27
 Маргарет 75
 Маркузе Г. 51, 119, 124
 Маринетті Ф. 12
 Марквард О. 23
 Маркс Р. Б. 175
 Маркузон В. Ф. 134
 Мармен М. 125, 134
 Мартін Дж. Л. 174
 Матье Е. 174
 Маусон 115
 Мачадо Р. 40, 65
 Меґіш Д. 26
 Мейер Г. 136
 Мейер Р. 36, 40, 51, 76, 90, 125, 132, 133, 150, 158, 168, 172, 176, 177
 Мек М. 75
 Меламід О. 15
 де Мен П. 23, 114
 Мендельсон Е. 12, 136
 Мендіні А. 114, 124
 Мердок А. 26
 Мерсьє С. 175
 Мерфі К. Ф. 150, 171
 Метью Р. 61
 Мітта О. 27
 Мігунов О. 21
 Мікеланджело Б. 15, 46, 70, 82, 147
 Мікелацці 107
 Міллер Дж.-Г. 114

Міс ван дер Рое Л. 7, 26, 28, 29, 31, 45, 46, 62, 65, 75, 81, 91, 92, 128, 130, 136, 144, 145, 146
Мітчелз 40
Мічерліх А. 92
Міявакі 40
Модзуна М. 13, 38—40, 53
Моль А. 36, 123
Монахова Л. П. 50
Мондріан П. 91
Монео Х.-Р. 75, 76, 172
Монтес 40, 126
Монтесорі Е. 175
Мора С. 142
Морен Е. 123
Моретті Л. 40, 124
Мороні Н. 118
Морріс Ч.-У. 133
Морріс В. 30, 107, 134
Моусаві 73
Мукаржовський Я. 133
Мунден Р. 175
Мур Ч. 13, 26—30, 37, 40, 42, 46, 47, 56—58, 60, 62, 66, 69, 71, 72, 75, 77, 86, 88, 89, 90, 91, 95, 106, 108, 109, 122, 129, 130, 134, 141, 144, 183
Муратов П. П. 115
Мугезіус Г. 12
Мюллер А. М. 173

Н

Накаяма Й. 178
Наталіні А. 55, 137
Некрасов А. 120
Нерві П.-Л. 136
Неш Дж. 72, 115, 144
Николин П. 63
Нікітін В. А. 11
Німейер О.-С.-Ф. 71, 136, 172, 174
Нішше Ф. 15, 99
Нобель А. 81, 172
Новаліс (фон Гарденберг Ф.) 146
Нойербург Н. 62
Ноллі Дж. Б. 63
Норберг-Шульц К. 40, 65, 86, 94
Норріс К. 73
Нувель Ж. 66, 75, 102, 126, 144, 145, 147, 176, 200, 201

Нуньес-Яновські М. 29, 52, 107, 115, 126, 138, 182
Ньюбі Ф. 174
Ньютон І. 129

О

Оваска А. 110
Огата А. 176
Олденбург К. 51, 128
Олсон Б. 75
Ольбрих Й. 12, 111
Опенгаймер-Дин А. 102
Орта В. 12, 37, 107
Отт К. 75, 176
Отака М. 13
Охмі З. 177

П

Пайхль Г. 71, 110, 111, 176, 177
Пазанеллі 40
Палладіо А. 7, 54, 70, 132, 141
Панофські Е. 18
Пападакіс А. 73, 174
Папаіонн Дж. 115
Паркеє 174
Паскаль Б. 147
Пастье Дж. 102
Патер В. 115
Певзнер Н. 7, 12, 18, 86
Пей Й.-М. 43, 108, 127, 140, 145, 146, 172
Пейвис П. 26
Пекстон Дж. 7, 12, 108, 111
Пеллі С. 40, 43, 59, 60, 95, 118, 134
Пельциг Г. 12
Пенк 26
Перджеті М. 175
Пересутті Е. 46, 124
Перлоф Х. 180
Перро Д. 76
Перукі 26
Петерсон С. 66
Піано Р. 13, 60, 112, 127, 174, 175
Пієтіля 40
Пікарді Т. 174
Пікон Г. 174
Пінгюсон 145
Пінон 40

Піранезі Дж.-Б. 92
Пірс Ч.-С. 133
Піхлер 40
Платнер 128
Платон 99, 108, 147
Полі А. 55
Полі І.-І. 120, 148
Польке 26
Помпиду Ж. 60, 70, 95, 112, 172
Пономарів В. 76
Поп Л.-А. 40
Порро 40
де Портзампарк К. 10, 40, 75, 110, 130, 172, 173
Портмен Дж. 43, 108, 127, 134, 140
Портогезі П. 11, 15, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 40, 55, 62, 65, 67, 69, 71, 73—75, 79, 80, 87, 88, 144, 146, 175, 177
Порфіріос Д. 11, 40
Потьомкін Г. О. 111
Поулі М. 80, 102
Прайс З. 120
Прайс К. 114
Прак Н. 134
Пран 40
Предокк А. 74
Прікс В. Д. 96, 113
Пріцкер Дж. 63, 71, 74, 172
Пріцкер Д. 172
Пропп В. Я. 133
Пруве Ж. 174
Пун Р. 174
Пуріні Ф. 20, 108, 137, 139, 141
Пфайфер Н. 89, 177
Пьюджин О. 12

Р

Рагон М. 174
Райнері Дж. 124
Райт Л. 129
Райт Ф.-Л. 13, 28, 65, 76, 97, 113, 119, 128, 136
Райтер Дж. В. 40, 128
Райхлін Б. 17, 36, 40, 54, 85, 130, 177
Раналлі Дж. 183
Раппапорт О. Г. 11, 134

Раскін Дж. 7, 107, 134
Раух Д. 39, 48, 51, 61, 82, 83, 114, 125, 135, 140
Раушенберг Р. 128
Ревзін Г. І. 11, 134
Рей С. 15, 18
Рейнгарт Ф. 17, 40, 54, 67, 68, 130, 177
Ричков П. А. 11, 12
Рібейра П. А. 174
Рід Г. 40, 128
Рідольфі 124
Рікерт Дж. 18, 173
Рітфелд Г. 12, 91
Річардсон Г.-Г. 12, 113
Роб-Грійє А. 23, 31
Робертс К. 49, 111
Робінсон К. 107
Роджерс Е. Н. 46, 124, 136
Роджерс Р. 13, 60, 75, 76, 77, 102, 112, 120, 126, 127, 150, 165, 174, 176
Родченко О. 96
Розас Р. 114, 142
Розенталь Х. 101
Рокфеллер 45, 107
Романо Дж. 70
Рорті Р. 23
Росинська О. І. 134
Россі А. 36, 40, 42, 43, 52, 55, 56, 62, 63, 65, 67, 68, 75, 77, 88, 94, 95, 108, 115, 123, 124, 126, 137, 140, 150, 157, 172, 175, 177, 199
Рот Ф. 26
Роу К. 11, 63, 70, 90, 115, 117
Роуз П. 40, 128
Рош К. 43, 54, 108, 118, 140, 172
Рубіно Л. 173
Рут Дж.-У. 142
Рудолф П. 40, 94, 127
Рудофські Б. 49, 109
Рябушин О. В. 11, 18, 38, 43, 50, 81, 91, 126, 146, 173

С

Саарінен Е. 12, 40, 45, 46, 89, 120, 127, 136, 146, 174
Саджер Р. 174

Саллівен Л.- Г. 12, 136, 142
Сант-Еліа А. 12
Сартр Ж.-П. 124
Сафді М. 117
Свічинськи Г. 96, 113
Сейке К. 176
Секине Н. 117
Селерс 40
Сендберг В. 174
Сервелаті П. Л. 175
Серт А. 43
Сіза А. 75, 100, 142, 144, 172, 178
Сильветті Дж. 40, 65, 66
Симоне Р. 178
Сиріані А. 40, 74, 75
Силвер Н. 106
да Сільва І. П. 174
Скай Е. 52
Скаллі В. 40, 65, 94, 113, 122, 135
Скальвіні М.-Л. 134, 135
Скарпа К. 130
Сколарі М. 120, 148
Скотт Дж. 12
Скотт-Браун Д. 51, 59, 74, 79, 80,
82, 94, 100, 114, 120, 128
Сміт Дж. 178
Сміт Т.- Г. 26, 27, 40, 64, 85, 95,
118, 141
Смітсон А. 13, 45, 113, 136
Смітсон П. 13, 45, 113, 136
Соваж А. 85
Соколіна А. П. 47
Солері П. 13, 97, 111, 119
Соловійов С. 77
Соркін М. 115
Сорція П. 175
де Соссюр Ф. 133, 134, 135
Сотсас Е. 124
Соту Мора 142
Сперрі Ф. 40, 93, 117
Спрехельсен Й.-О. 68, 69, 145, 176
де Стазіо 26
Станішев Г. Д. 134
Стеленс Дж. 60
Стелла Ф. 114
де Стен Ж. 175
Степанов О. В. 147
Стерлінг Дж. 10, 25, 33, 37, 39, 40,

63, 64, 70, 75 — 77, 95, 129, 132,
140, 146, 148, 150, 151, 156, 172, 175
Стерн Р. А. М. 11, 13, 17, 18, 19,
31, 32, 40, 56, 60, 62, 65, 66, 69,
75, 77, 79, 84, 86, 90, 91, 95, 106,
141, 144
Стівенс С. 63, 132
Стормер 75
Стоун Е. 50
Стоун М. 52
Страутманіс І. 134
Сутерій 95
Судзукі Д. Т. 129
Суза Е. 52
Сьомін С. А. 11

Т

Тайгерман С. 37, 40, 60 — 62,
65, 95, 106, 142, 150, 153, 159
Такамацу Ш. 176
Такахаші М. 120, 147
Такеяма М. 40, 139, 176
Танге К. 13, 40, 71, 136, 172, 177
Татлін В. 96, 113, 117, 120
Таут Б. 12
Тафурі М. 11, 29, 32, 33, 137
Термес Л. 20
Тернбал В. 40, 56, 188
Тернбюроу Д. 175
Тернер 40
Террі К. 40, 72, 130, 132
Тимофіївський А. 27
Тихонов В. 139
Тод Л. 174
Томас Дж. 73
Топольськи Ф. 8
Трива Р. 175
Тумаркін М. 11, 38
Туске О. 40, 52
Тускетс О. 75

У

Уельський Чарлз 47, 74, 80, 126
Уїлсон 40
Унгерс О.-М. 10, 37, 40, 46, 49, 58,
65, 95, 106, 108, 126, 134, 150, 169,
170, 176, 177
Успенський Б. 134

Устарос А. 130
Уткін І. 74, 120
Утцон Й. 40, 45, 46, 127, 136, 145,
146, 174

Ф

Фанон Ф. 124
Фаррел Т. 128
Фасбіндер Р.-В. 27
Фаулз Дж. 26
Фейерабенд П. 23
Фейнінгер Л. 13
Фейнсілвер А. 175
Феліче К. 67, 68
Фельдман Р. 74
Фен С. 172
де Фео В. 7, 40, 181
Феррі 40
Фесенко Д. Є. 11
Фідій 144
Філден 115
Фінок'яро М. 23
Фішер Т. 40, 102
Флоренський П. О. 39
Фолк-Серра М. 128
Формозо Г. 176
Фортье Б. 74
Фосс В. 27
Фостер Н. 13, 43, 57, 75—77, 112,
120, 134, 135, 140, 175, 178, 199
Фразінеллі П. 55
Фрай Е. 140
Фрайді 40
Фран О. 173
Франклін Б. 43
ді Франчіа Т. К. 55
Франчіні Дж. 174
Фрейд З. 71
Фрейман З. 102
Фрейсіне Е. 83
Фремpton К. 7, 65, 132, 137, 142
Френсіс Ф. 174
Фрідландер Л. 76
Фрізендорп М. 58
Фуджіі Х. 13, 71, 113, 122, 128
Фуко М. 21, 23, 49, 80, 114, 116,
117, 131
Фуллер Р.-Б. 136, 139

Фурнье К. 174
Фур'є Ж. 99
де Фуско Р. 134, 135

Х

Хабермас Ю. 23
Хадід З.-М. 13, 25, 58, 68, 69, 71,
74, 109, 113, 117, 128, 176
Хайзер М. 114
Хайт В. Л. 11, 134
Хамперт К. 177, 178
Хара Х. 40, 123, 124
Харитонов М. 120
Хартрей Н. 142
Хасегава І. 176
Хаяма Ш. 176
Хевейер З. 177
Хейдак Дж. 40, 51, 62, 71, 113, 125,
127, 128, 140, 150, 152, 171
д'Хельфт Б. 140
Хемер Х.-В. 71, 120, 121
Холляйн Х. 10, 15, 38, 40,
49, 50, 52, 62, 63, 70, 71, 75, 105,
106, 111, 132, 172, 200
Херінг Г. 13, 135
Херцбергер Х. 43, 136, 176,
177, 178
Херцог Ж. 76
Хесельгрєн С. 134
Хігверас 40
Хікосака Ю. 120
Хікс 40
Ходдер С. 76
Хокке Г.-Р. 15, 42
Хольцбауер В. 178
Хомський Н. 133
Худ Р. 107

Ц

Цветаєва М. 75

Ч

Четкін В. 38, 67
Чернихов Я. 139
Чекобелі 26
Чеслін Ф. 173
Чимаков А. 64

Чумі Б. 13, 61, 68, 113, 139 —141,
147, 175

Ш

Шапіро Б. 93, 112
Шатнер К. І. 178
Шарун Г. 13, 40, 46, 97, 136, 145,
146
Шейн Г. 119
Шекспір В. 87

Шеурер М. 177
Шехнер Р. 113
Шенберг А. 71
Шілле Е. 71
Шинкель К.-Ф. 12, 70, 95, 146
Шираї 40
Шметцер Х. 51
Шмідт Р. 75
Шнайдер-Веслінг Е. 178
Шоай Ф. 134, 135
Шокен Х. 133

Шольц К. 75
Шопенгауер А. 14, 97
Шпальт Й. 111
Штокгаузен К. 113
Шулітц Х. 141
Шулер Р. 112
Шульц К.-Н. 86, 102
Шульдт Ф. 141
Шюлер-Вітте У. 112
Шукурова А. М. 11, 18, 50, 81, 87,
91, 126, 146, 173

Ю

Юнг К.-Г. 108

Я

Явейн О. І. 11, 134
Якобсон Р. 133
Яманака М. 178
Ямасаки М. 40, 50, 136
Ямашита К. 38, 40, 56, 180
Ян Г. 101, 118

АРХІТЕКТУРНІ ОБ'ЄДНАННЯ, ГРУПИ, ФІРМИ

«Алхімія»	124	«Гувер, Берг, Десмонд»	130	«Системи майбутнього»	102, 112
«Ант Фарм»	135	«Дванадцятро з Лос-Анджелеса»	125	SIAM	13, 37, 45, 46, 113
АРАУ	110, 126	«Джонсон і Берджі»	129	«Силверс»	40, 60
«Аркігрем»	52, 55, 120, 174	«Інвайронментл Арт Студіо»	117	«Сірі»	125
«Аркізум»	120, 140	«Йо»	122	«Скверч»	76
«Архітектоніка»	37, 71, 106, 120, 127, 128	«Кооп Гімельблау»	10, 13, 25, 71, 73, 74, 96, 101, 109, 113	«Собо & Джулін»	176
«Аст і Дагделем»	142	КПФ	66, 181	СОМ	37, 66
Ательє «Ф»	123	«Лабіринт»	137, 139	де Стилль	91, 92
ББПР	46, 124	«Мак-Кім, Мід і Вайт»	104, 122	«Суперстудіо Істограммі д'аркітеттура»	54, 55, 120, 134, 139
«Беніш»	75, 76, 101	«Мемфіс»	124	«Тальєр де Архітектура»	51, 52, 66, 67, 98, 99, 113, 137, 142
«Бібі & Бабка»	69, 142	«Мерфі/Джан»	101, 150, 171	ТАУ	125
«Вайзе-Ланглей-Вайзе»	142	МЛТВ	56, 189	ТАФТ	37, 106
«Вентурі і Раух»	39, 48, 51, 61, 82, 83, 114, 125, 135, 140	«Морфозис»	37, 73, 75, 120, 127, 128	«Тенденція»	127
ГПІ ««Гарді, Гольцман, Пфайфер Асошіейтс»	40, 89	«Нью-йоркська п'ятірка»	36, 51, 104, 125, 127, 132	Філден і Маусон	115
ГРАУ	40, 48, 139	ОМА	40, 58, 120	ХОК	37
Група Х	13, 45, 46, 50, 77, 104, 113	«САЙТ» «SITE»	25, 40, 52, 95	«Чиказька сімка»	125
		«Секшн Р»	122	U. I. G.	180

СТАРОДУБЦЕВА Лідія Володимирівна

Посібник для студентів архітектурних спеціальностей вищих навчальних закладів

Рекомендовано
Міністерством освіти України

Київ, "Спалах", 1998

Макет і художнє оформлення
Володимира Єрмакова

Переклад українською мовою
Олеся Герасимчука



Стародубцева Л. В.

С77

Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика: Посіб. для студентів архіт. спец. вищ. навч. закл. — К.: Спалах, 1998. — с.: 208 іл.

ISBN 966-512-160-X

Основне завдання даного видання — ознайомити українського читача з архітектурним процесом останніх десятиріч, зануритись у світ архітектурної думки, детально розглянути найкращі взірці архітектури світового постмодернізму в контексті з іншими напрямками зодчества, образотворчого мистецтва, філософії та естетики, представити усіх найталановитіших творців цього напрямку.

Текст супроводжується великою кількістю ілюстрацій — проектів, програмних споруд постмодернізму, схем і таблиць, що допомагають зрозуміти еволюцію архітектурної думки і знайомлять з основним спрямуванням пошуків світової архітектури.

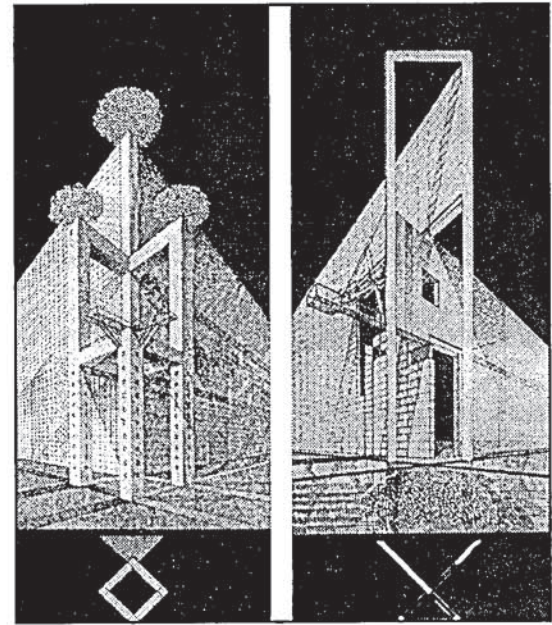
С 4309000000 – 015 без оголош.
98

ББК 85.11я73

ISBN 966-512-160-X

АРХІТЕКТУРА ПОСТ- МОДЕРНІЗМУ

ІСТОРІЯ. ТЕОРІЯ. ПРАКТИКА.



Рецензенти:

О. М. Петрова, доктор філос. наук;
Г. І. Лаврик, доктор архітектури;
В. В. Вечерський, наук. співробітник НДІ теорії та історії архітектури й містобудування.

Відповідальна за випуск Е. Я. Уманцева
Художній редактор Т. Я. Смолякова
Макет та технічне
редагування Г. Я. Насонової
Коректор Я. С. Паньків
Верстка Ю. М. Папасюка

Підписано до друку 21.10.98.
Формат 60х90 1/8.
Папір крейдований.
Друк офсетний.
Гарнітура тайме.
Умовн. друк. арк. 26,0
Обл.-вид. арк. 34,84
Тираж 2000 прим. Зам. 8-292.

«Спалах», 252030, Київ-30, вул. Чапая, 8.
Тел. 229-71-17, 229-18-81, факс 224-51-38.

АТ «Книга», 254655, МСП, Київ-53, Артема, 25.

© «Спалах», 1998
© Стародубцева Л. В., 1998