

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

АСТАНІН МИХАЙЛО ОЛЕКСАНДРОВИЧ

Прим.№ 1

УДК 72.03(100)"19/20"

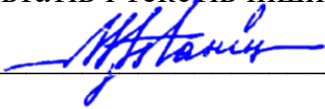
ДИСЕРТАЦІЯ
ГЕНЕЗА ТА ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ
ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

191 - Архітектура та містобудування

19 - Архітектура та будівництво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



М.О. Астанін

Науковий керівник:

Яковлев Микола Іванович,

доктор технічних наук, професор

Київ-2023

АНОТАЦІЯ

Астанін М.О. Генеза та естетичні засади деконструктивізму в архітектурі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 18.00.01 «Теорія архітектури». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2023.

В роботі розглянуто такі ключові питання проблеми: стан дослідженості; визначення та трансформація з метафізики в архітектуру; хаосмотична природа деконструктивізму; стилістичний шаблон-фільтр відмінностей; генеза стилю; верифікація об'єктів деконструктивізму в архітектурному стильовому потоці; визначення об'єктів кросс-стильової сфери; проаналізовано контекстуальність споруд деконструктивізму. Розроблено структуру та головні принципи течії деконструктивізму.

В дисертації досліджено виникнення та розвиток деконструктивізму в архітектурі, його філософські принципи та естетичні засади. Проаналізовано творчі інновації ідейних і стилістичних попередників. Визначено кордони формування, утвердження та редукції стильового потоку в світовому архітектурному тезаурусі. Виявлено присутність графічної та об'ємно-просторової естетики деконструктивізму в архітектурі початку та середини ХХ століття. Сформульовано характеристику явища деконструктивізм в архітектурі. Визначено об'єкти, що мають пряме відношення до стилю. Оновлено та внесено корективи і доповнення в існуючий теоретичний контент з історії та теорії архітектури, що був напрацьований вітчизняними дослідниками. Складено перелік об'єктів, що належать до естетосфери деконструктивізму.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дисертації, визначено її мету і завдання. Сформульовано об'єкт, предмет, межі та методи дослідження, зазначено актуальність та новизну результатів наукової роботи, її практичне та теоретичне значення.

У **першому розділі «Огляд літератури та стан дослідженості»** проаналізована існуюча джерельна база, визначено питання, які потребують додаткового дослідження та оновлення. Охарактеризовано сучасний стан вивченості проблеми та зроблена оцінка глибини опрацювання теми та шляхи її подальшого дослідження.

У підрозділі 1.1. **«Аналіз наукових досліджень»** оглянуто існуючі публікації з висвітлення питання деконструктивізму в архітектурі як в закордонних, так і вітчизняних інформаційних джерелах. Розглянуто джерельну базу щодо теоретичних питань формування архітектурної тектоніки та графопластичної форми. Охоплено праці з визначення головних чинників і витоків становлення архітектури. Проаналізовано джерела, присвячені історії архітектури ХХ століття. Сукупність проаналізованих і оглянутих джерел надала можливість дослідження питань формування та встановлення причинно-наслідкового розвитку деконструкції. Особливу увагу приділено фаховим виданням і роботам вітчизняних науковців. Детально проаналізовано викладений матеріал. Зроблено акценти як на принципових, так і на дискусійних питаннях, що стосуються теми дослідження. Прокоментовано власне бачення цих аспектів, спільні та відмінні гіпотези.

Підрозділ 1.2. **«Термінологічна легітимізація деконструктивізму»** розкриває здійснення історичного аналізу виникнення терміну, трансформацію термінологічної та філософської думки в поле архітектурної теорії та практики. Оглянуто умови та період виникнення терміну як метафізичного поняття. Розкладено термін на складові та описано перехід від філософського тлумачення об'єктивної реальності лінгвістичного поля до

розуміння наративу в архітектурному контексті відповідно архітектурної морфології. Розглянуто хронологічне формування явища деконструктивізму в архітектурі ХХ століття, його головні етапи розвитку та загальне ставлення до стилю в професійному середовищі і в соціумі. Оглянуто стан розвитку естетосфери деконструктивізму з урахуванням найбільшої причетності до розвитку стилю з боку архітекторів, які інтуїтивно розвивали цей стиль у своїй проєктній творчості. Складено умовний шорт-лист в хронологічному порядку.

У підрозділі 1.3. «**Загальні методи дослідження**» визначено прийоми та методи дослідження. Підкреслена цінність описового, логічного, змістовно-формального та системного методів. Розкрити та максимально широко опрацювати матеріал наукового дослідження дозволила спільність обраних методів і підходів. Описано поетапний шлях, що складався із трьох щаблів об'єднаних в емпіричних, теоретичних та емпірично-теоретичних межах дослідження. Методом систематизації наукового дослідження та порівняльно-історичного, а також методом узагальнення була структурована існуюча інформативна база, та внесено доповнення і оновлення, що виникли в процесі вивчення питання.

У другому розділі «**Гене́за деконструктивізму в архітектурі**» проаналізовано виявлені об'єкти архітектури деконструктивізму в творчості знакових архітекторів ХХ століття. На основі складеного порівняльного аналізу виведено гіпотезу про присутність деконструктивної стилістики в їх особистій манері проєктування.

У підрозділі 2.1. «**Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ ст.**» проаналізовано малодосліджений матеріал, що стосується творчості відомих архітекторів першої половини та середини ХХ століття Вальтера Гропіуса, Міса ван дер Рое, Курта Швіттерса, Френка Ллойда Райта, Ле Корбюзьє, Лебеуса Вудса, Хіромі Фуджії. При дослідженні робіт Вальтера Гропіуса та Міса ван дер Рое, відомих з підручників загальної історії

архітектури, як представників функціоналізму та модернізму, акцентовано увагу на ті проекти, що наближені за своїми графо-пластичними характеристиками до деконструктивного методу проєктування.

Підкреслено значення формування стилістики деконструктивізму в роботах Курта Швіттерса, які були створені автором в період 1920-х та 1940-х років. Органічна архітектура Ф.Л. Райта, як сам називав свою авторську манеру проєктування архітектор, вміщує в собі багато філософських підходів та елементів, що зустрічаються в творчому наробку архітекторів-деконструктивістів періоду 80-х та 90-х років ХХ ст. Звернуто увагу на деструктуровану форму церкви Нотр-Дам-дю-О в Роншані (Франція), як приклад архітектури експресіонізму, в якій закладено принципи розбирання та порушення класичної тектонічності архітектурної форми.

У підрозділі 2.2. **«Архітектурний простір деконструктивізму»** оглянуто сформований засобами деконструкції міський та природний ландшафт. Проаналізовано контекстуальність деконструктивних споруд в центральних районах європейських міст. Проаналізовано зовнішній та внутрішній простір, сформований засобами архітектури деконструктивізму. Складено композиційні схеми утворення внутрішнього простору споруд зазначеного стилю. Описано споруди з елементами деконструкції в Києві, зокрема акцентовано увагу на присутність деконструктивізму в скульптурному комплексі Алеї Героїв ландшафтного парку Національного музею історії України у Другій світовій війні.

У підрозділі 2.3. **«Деконструктивний наратив лауреатів премії Прітцкера»** оглянуто тему визначення серед світової архітектурної еліти найкращих архітекторів, номінантів премії Прітцкера, що вважається в архітектурі на рівні премії Нобеля. Архітектори різних поколінь і різних стилістичних вподобань звертались у своїй творчості до прийомів деконструкції, залучаючись таким чином до пануючого в часовому

континуумі стилю. Серед проєктів, створених лауреатами премії, виявлено об'єкти, що належать до деконструктивізму.

У третьому розділі **«Естетичні засади деконструктивізму в архітектурі»** проаналізовано розуміння деконструктивізму через призму маргинальних понять, що стосуються загального визначення естетики, як оціночної категорії мистецтва до якого залучена і архітектура.

У підрозділі 3.1. **«Сприйняття визначення природи стилю деконструктивізм»** оглянуто відношення до такого поняття як хаос і потворне в існуючій науковій, культурологічній та соціальних сферах. Розуміння і ототожнення хаосу та космосу до формотворчої графоластики в архітектурі. Досліджено смислову конструкцію категорії естетичного. Загальне тлумачення цього визначення і відношення до нього понятійних категорій космос, хаос та деконструкція. Розглянуто поняття, що характерні для філософського трактування архітектури та її чуттєвого сприйняття, серед яких такі категорії естетичного як архітектоніка, баланс, ідеал, поетика, пропорція, ритм, реалістичність, симетрія. В архітектурному дискурсі геометрично бездоганна і завершена форма позбавлена розвитку, що веде до ескалації внутрішньої напруги та енергетики всередині мінімалістичної форми, згідно вислову «Більше в меншому». Деконструктивізм фіксує вивільнення цієї енергії «більшого», зображуючи непередбачуваність та хаосмос.

У підрозділі 3.2. **«Кросс-стильове поле деконструктивізму»** розкривається гіпотеза, щодо існування в загальному потоці архітектурних стилів двох домінуючих гіперстилів, які об'єднують в собі традиційний та інноваційний мікс форм та змісту які прийнято називати Класика та Авангард. Оглянуто стильову послідовність у розвитку архітектури, зокрема розвитку гіперстилю Авангард. Переглянуто вплив графічної та пластичної архітектурної форми на утворення морфологічного кластеру деконструктивізму. Верифіковано поняття метаболізм та внесено зміни в

поняття японський метаболізм і постметаболізм. Запропоновано диференціацію підстилів в середині стильового потоку деконструктивізм. Переглянуто існуючий тезаурус та класифікацію споруд за стильовою приналежністю. Оновлено та аргументовано переведено одинадцять об'єктів, які згідно твердженням професійних літературних джерел не належали до деконструктивізму, або навпаки називались деконструктивістськими не будучи такими.

У підрозділі 3.3. «**Принципи стилеутворення деконструктивізму**» складено синонімічний вокабулярій історичних періодів генези деконструктивізму та головні риси, притаманні стилю. Сформульовано головні принципи ідентифікації споруд деконструктивного напрямку. Наведено схеми графічно-просторових та ідейно-філософських закономірностей творення форми. Запропоновано методику розпізнавання та ототожнення об'єктів деконструктивізму серед побудованих або запроєктованих споруд. Методика ґрунтується на виведених автором композиційних, типологічних та семіотичних патернах.

Ключові слова: архітектура, архітектурний модернізм, деконструктивізм, естетична виразність, композиційне рішення, мистецтво, міське ядро, напрями, постмодернізм, просторовий розвиток, сприйняття, сталий розвиток, теорія архітектури, формоутворення, художня концепція.

ABSTRACT

Astanin M.O. Genesis and aesthetic principles of deconstructivism in architecture. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in the specialty 18.00.01 "Theory of Architecture". – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2023.

The work considers the following key issues of the problem: the state of research; definition and transformation from metaphysics to architecture; the chaotic nature of deconstructivism; stylistic template-filter of differences; genesis of style; verification of objects of deconstructivism in the architectural style flow; definition of objects of the cross-style sphere; the contextuality of the buildings of deconstructivism is analyzed. The structure of the current of deconstructivism and its main principles have been developed.

The dissertation examines the emergence and development of deconstructivism in architecture, its philosophical principles and aesthetic principles. The creative innovations of ideological and stylistic predecessors are analyzed. The boundaries of the formation, confirmation and reduction of the stylistic flow in the world architectural thesaurus are defined. The presence of graphic and volumetric-spatial aesthetics of deconstructivism in the architecture of the beginning and middle of the twentieth century is revealed. The description of the phenomenon of deconstructivism in architecture is formulated. Objects directly related to style are defined. The existing theoretical content on the history and theory of architecture developed by domestic researchers has been updated and made corrections and additions. A list of objects belonging to the aesthetosphere of deconstructivism has been compiled.

The introduction substantiates the relevance of the topic of the dissertation, defines its purpose and tasks. The object, subject, limits and methods of research are formulated. The relevance and novelty of the results of the scientific work, its practical and theoretical significance are also indicated.

In the first chapter "Review of the literature and the state of research" the existing source base is analyzed, issues that require additional research and updating are identified. The current state of the study of the problem is characterized and the degree of depth of treatment of the topic and the ways of its further research are assessed.

In subsection 1.1. "Analysis of Scientific Research" reviewed existing publications covering the issue of deconstructivism in architecture both in foreign and domestic information sources. The source base on theoretical issues of the formation of architectural tectonics and graphoplastic form is considered. Works on the definition of the main factors and origins of the formation of architecture are covered. Sources devoted to the history of 20th century architecture are analyzed. The set of analyzed and examined sources opened up an opportunity for research on the issues of formation and establishment of the cause-and-effect development of deconstruction. Special attention is paid to professional publications and works of domestic scientists. The presented material was analyzed in detail. Emphasis is placed on fundamental and debatable issues related to the research topic. The own vision of these aspects, common and different hypotheses are commented.

Subsection 1.2. "Terminological legitimization of deconstructivism" reveals the implementation of a historical analysis of the origin of the term, the transformation of terminological and philosophical thought into the field of architectural theory and practice. The conditions and period of emergence of the term as a metaphysical concept are reviewed. The term is broken down and the transition from the philosophical interpretation of the objective reality of the linguistic field to the understanding of the narrative in the architectural context and, accordingly, in the architectural morphology, is described. The chronological formation of the phenomenon of deconstructivism in the architecture of the 20th century, its main stages of development and the general attitude towards style in the professional environment and in society are reviewed. The state of development of the aesthetosphere of deconstructivism is reviewed, taking into account the greatest involvement in the development of the style on the part of architects who intuitively developed this style in their design creativity. A conditional short-list has been compiled in chronological order.

In subsection 1.3. "General Research Methods" defines research techniques and methods. The value of descriptive, logical, content-formal and systematic

methods is emphasized. The commonality of the chosen methods and approaches made it possible to reveal and process the material of scientific research as widely as possible. A step-by-step path consisting of three steps is described. The existing information base was structured by the method of systematization of scientific and comparative-historical research, as well as by the method of generalization, and additions and updates that arose in the process of studying the issue were made.

In the second chapter "Genesis of Deconstructivism in Architecture" the identified objects of deconstructivism architecture in the work of architects of the 20th century are analyzed. On the basis of a comparative analysis, a hypothesis was derived about the presence of deconstructive stylistics in the personal design style of famous architects.

In subsection 2.1. "Protodeconstructivism in the works of architects of the 20th century." little researched material related to the work of famous architects of the first half and middle of the 20th century Walter Gropius, Mies van der Rohe, Kurt Schwitters, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Lebeus Woods, Hiromi Fujii is analyzed. When studying the works of Walter Gropius and Mies van der Rohe, known from textbooks of the general history of architecture, as representatives of functionalism and modernism, attention is focused on those projects that are close to the deconstructive design method in terms of their grapho-plastic characteristics.

The significance of the formation of the deconstructivist style in the works of Kurt Schwitters, which were created by the author in the period of the 1920s and 1940s, is emphasized. Organic architecture of F.L. Wright, as the architect himself called his original style of design, contains many philosophical approaches and elements found in the creative work of deconstructivist architects of the end of the 20th century. Attention is drawn to the destructured form of the Notre-Dame-du-Eau church in Ronchamp (France), as an example of expressionism architecture, in which the principles of disassembly and violation of the classical tectonics of the architectural form are embedded.

In subsection 2.2. "Architectural space of deconstructivism" is a landscape formed by means of deconstruction. The contextuality of deconstructive buildings in the central areas of European cities is analyzed. The external and internal space formed by means of deconstructivist architecture is analyzed. Composite schemes of the formation of the internal space of buildings of the specified style have been drawn up. Buildings with elements of deconstruction in Kyiv are described, in particular attention is focused on the presence of deconstructivism in the sculptural complex Alley of Heroes of the landscape park of the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War.

In subsection 2.3. "The Deconstructive Narrative of the Pritzker Prize Laureates" examines the topic of determining among the world's architectural elite the best architects, nominees of the Pritzker Prize, which is considered in architecture at the level of the Nobel Prize. Architects of different generations and different stylistic preferences turned to deconstruction techniques in their work in order to be involved in the prevailing style in the time continuum. Objects belonging to deconstructivism were found among the projects of the award winners.

The third chapter "Aesthetic principles of deconstructivism in architecture" analyzes the understanding of deconstructivism through the prism of marginal concepts related to the general definition of aesthetics as an evaluative category of art, which includes architecture.

In subsection 3.1. "Perceptual definition of the nature of the style of deconstructivism" reviewed the relationship to such a concept as chaos and ugly in the existing scientific, cultural and social spheres. Understanding and equating chaos and space with form-creating graphoplasty in architecture. The semantic construction of the category of aesthetic has been studied. A general interpretation of this definition and the relation to it of the conceptual categories space, chaos and deconstruction. Concepts characteristic of the philosophical interpretation of architecture and its sensory perception are considered, including such aesthetic

categories as architectonics, balance, ideal, poetics, proportion, rhythm, realism, symmetry. In the architectural discourse, the geometrically perfect and complete form is devoid of development, which leads to the escalation of internal tension and energy within the minimalist form, according to the saying "More in less". Deconstructivism captures the release of this "greater" energy, depicting unpredictability and chaos.

In subsection 3.2. The "cross-style field of deconstructivism" reveals the hypothesis that the existence of two dominant hyperstyles in the general flow of architectural styles, which combine a traditional and innovative mix of forms and content, called Classic and Avant-garde. The stylistic sequence in the development of architecture, in particular the development of the Avant-garde hyperstyle, is reviewed. The influence of graphic and plastic architectural form on the formation of the morphological cluster of deconstructivism is reviewed. The concept of metabolism was verified and changes were made to the concepts of Japanese metabolism and postmetabolism.

The differentiation of sub-styles in the middle of the stylistic flow of deconstructivism is proposed. It is proposed to revise the existing thesaurus and classification of buildings according to style. Eleven objects, which, according to professional literary sources, did not belong to deconstructivism, or, on the contrary, were called deconstructivist without being such, were updated and translated with arguments.

In subsection 3.3. "Principles of style formation of deconstructivism" contains a synonymous vocabulary of the historical periods of the genesis of deconstructivism and the main features inherent in the style. The main principles by which the buildings of the deconstructive direction are identified are formulated. The graphic-spatial and ideological-philosophical regularities of form creation have been developed.

A method of recognition and identification of objects of deconstructivism among already built or designed structures is proposed. The methodology is based on compositional, typological and semiotic patterns derived by the author.

Keywords: architecture, architectural modernism, deconstructivism, aesthetic expressiveness, composite solution, art, urban environment, directions postmodernism, spatial development, perception, sustainability, theory of architecture, formation, artistic concept.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Опубліковані наукові праці з основними результатами дисертаційних досліджень

1. Астанін М.О. Проблема глобального стилю в архітектурному дискурсі. Сучасні проблеми архітектури та містобудування.: Наук.-техн. зб. - Київ.: КНУБА, 2020. Вип. 58. С. 3-14

URL: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.58.3-14>

2. Астанін М.О. Екзистенція деконструктивізму в архітектурі історичного середовища. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Київ: НАУ, 2022. Вип.25. С. 15-23.

URL: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.25.16762>

3. Астанін М.О., Хаосмотична природа архітектури деконструктивізму. Українська академія мистецтва: зб. наук. праць. Київ: НАОМА, 2022. Вип.32. С. 14-20.

URL: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-24>

4. Астанін М.О., Яковлев М.І. Латентність деконструктивізму у змісті проєкту Френка Ллойда Райта. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Архітектура». Львів: НУЛП, 2023. Вип.5/1. С. 22-33.

URL: <https://doi.org/10.23939/sa2023.01.022>

5. Астанін М.О., Організація внутрішнього простору музейних споруд, побудованих в стилі деконструктивізм. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Київ: НАУ, 2023. Вип.28. С. 5-11.

URL: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.1>

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дисертаційної роботи

6. Астанін М.О. **Естетичні ідеї архітектури пов'язані з музичним мистецтвом.** Матеріали круглого столу на тему «Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденції музичної культури». НАМУ (Національна академія мистецтв України). Київ. 2019.10.06 -10 с.– С.3.

7. Астанін М.О. **Біоморфізм в архітектурі. Трансформація форми та назви.** Матеріали сьомих наукових читань пам'яті академіка Платона Білецького «Платонівські читання». НАОМА (Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Київ. 2019.10.23 -35 с. - С.8.

8. Астанін М.О. **Неоконструктивізм в ядрі міста. Досвід європейських столиць.** Матеріали II Науково-практичної конференції «Містобудування: проблеми і перспективи розвитку». КНУБА. Київ. 2020.03.25. -186 с. – С.43-44.

9. Астанін М.О. **Матеріальне вираження явищ культури на прикладі деконструктивізму.** Матеріали міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМУ. Інститут Культурології НАМУ. Київ. 2020.11.11-12. – 194 с. – С.13-14.

10. Астанін М.О. **Деконструктивізм у творчості лауреатів премії Прітцкера.** Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Архітектура та екологія». НАУ. Київ. 2020.11.16-18. – 272 с. – С. 17-20.

11. Астанін М.О. **Пролегомени деконструктивізму в архітектурі. На прикладі споруд та проектів Ф. Л. Райта.** Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі і дизайну». НАОМА. Київ. 2022.05.25-26 -319 с.- С.179-180.

12. Астанін М.О. **Визначення стильової відмінності в деконструктивізмі.** Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології».

Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМУ. Інститут Культурології НАМУ. Київ. 16-17.11.2022 р. – 318 с.- С.124-125.

13. Астанін М.О. **Складові елементи естетики деконструктивізму.** Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві». НАОМА. Київ. 2023.05.25-26 -321 с.- С.164-165.

ЗМІСТ

ТЕРМІНИ ТА ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ	16
ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ	18
1.1. Аналіз наукових досліджень	18
1.2. Хронологічна легітимізація деконструктивізму	34
1.3. Загальні методидослідження	49
ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 1	52
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ	54
2.1. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів XX ст.	54
2.2. Архітектурний простір деконструктивізму	72
2.3. Деконструктивний наратив лауреатів премії Прітцкера	99
ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 2	104
РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ	106
3.1. Сприйняттяєв визначення природи стилю деконструктивізм	106
3.2. Кросс-стильове поле деконструктивізму	124
3.3. Принципи стилеутворення деконструктивізму	154
ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 3	159
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ ПО РОБОТІ	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	164
ДОДАТОК А. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ	185
ДОДАТОК Б. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЙ	221

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Гене́за – опис процесу створення, породження, походження, виникнення, утворення, становлення, розвитку, метаморфози.

Гене́зис – зародження явища. Генезис в геології – походження геологічних утворень. Генезис в літературі – момент зародження і процес наступного розвитку який приводить до певного стану або виду явища.

Гене́з – в морфології поширене як закінчення слова, що означає походження чогось або процес утворення, тоб-то першопричина. Наприклад, антропогенез – людське походження, антропогенний – створений людиною.

Естетика – спільність графічних, пластичних та об'ємно-просторових характеристик споруди, що визивають чуттєву рефлексію бінарних за контекстом почуттів.

Латентність – внутрішня присутність окремих рис в загальному явищі, що може носити характер не визначеності.

Палімпсест – накладання нового тексту або зображення поверх існуючого.

Поетика – спосіб творення.

Реду́кція – повернення, відновлення або зменшення ознак. Спрощення.

Стрім – трансляція в прямому ефірі. Потік.

Тезуа́рус – сфера відомостей, що повномірно охоплює поняття, визначення та терміни спеціальної галузі знань.

Тополо́гія – наука про неперервні безшовні геометричні деформації формотворчих зв'язків між об'єктами.

Тренд – головна тенденція зміни чого-небудь, напрям переважного руху, актуальний короткочасний напрямок, збільшення пошукових запитів в інтернеті.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Описуючи генезу та естетичні засади деконструктивізму в архітектурі доцільно було скласти графічну та вербальну карту території деконструктивізму у вигляді топоніміки його окремих частин, по яких свого часу рухалась суспільна думка. Оскільки геніус часу в філософії та мистецтві споріднений і пов'язаний з усіма його видами, ототожнюємо архітектурний стиль деконструктивізм із загальним стильовим стрімом. Сприйняття авангардної культури залишається для соціуму відкритою темою дискусій та протиріч.

Одним із найбільш актуальних напрямків в гуманітарних науках, зокрема, в архітектурі, мистецтві та філософії є деконструктивізм. Архітектори змінювали свою стилістику під впливом тиску світового тренду, яким деконструктивізм виявився на зламі століть. Доступність сучасної світової архітектури через інтернет та через подорожі спонукає до розуміння суті і особливостей деконструктивістської архітектури, її принципів формотворення, ідентифікації та відмінності між іншими архітектурними явищами. Відкритими залишаються відповіді на питання: як формувався і розвивався стильовий потік; в чому полягає феномен естетики деконструктивізму в архітектурі; як ідентифікувати стильову приналежність; у чому спільність творчого наробку різнохарактерних архітекторів-деконструктивістів і що об'єднує їхню творчість в одну течію; в чому

естетика деконструктивної форми і чому вона з'явилась саме у такому вигляді.

Свідомість та авторське відчуття актуальності часу спонукає фахівців до створення новітніх форм, що визиває у реципієнтів неоднозначне сприйняття таких авангардних об'єктів. Емоційна перцепція та вираження естетичних вподобань в архітектурі серед професійної спільноти потребує теоретичного та логічного пояснення мотивів актуальної вибраної фахівцем пластичної мови. Розуміння і сприйняття деконструктивного мислення необхідне в студентському середовищі під час навчання та опанування основ архітектури.

Вивчення тенденцій світової архітектури сприяє формуванню актуальної, автентичної і дозрілої сучасної вітчизняної архітектури, дає змогу поглиблювати знання про архітектурну форму й структуру. Культурний феномен деконструктивізм відбувся, став історією, але продовжує еволюціонувати. Для створення якісної архітектури, яка відповідає своєму часу і його естетичним критеріям, необхідне глибоке розуміння та вільне володіння інтерпретацією стильових тенденцій.

Для подальшого, більш ефективного використання основних положень дисертації в науковому, навчальному та проектному спрямуванні актуальним завданням є вивчення феномену деконструктивізму у вигляді підсумкового часового зрізу, спираючись на світовий досвід проектної практики та теоретичний матеріал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження проведене згідно тематики наукових розробок кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА в межах загальної державної науково-дослідної програми «Архітектура України: історія, теорія та реставрація пам'яток» - Державний реєстраційний номер: 0121U111241 від 19.05.2021 р..

Метою дисертаційного дослідження є визначення принципів формування стильової форми. Появи, розвитку і становлення деконструктивізму та ідентифікування його естетичних засад в архітектурі.

Завдання дослідження:

- здійснити аналіз вітчизняних та закордонних наукових досліджень ;
- охарактеризувати найбільш знакові об'єкти деконструктивізму, виявити об'єкти, що не були описані в дослідженнях;
- визначити типологічні особливості та класифікаційні ознаки;
- виявити та ввести в науковий обіг прізвища архітекторів, що звертались у своїй творчості до деконструктивізму;
- описати генезу стилю – ревізувати хронологію часових етапів еволюційного розвитку деконструктивізму
- описати вплив об'єктів деконструктивізму на середовище
- дослідити хаосмотичну природу естетики деконструктивізму;
- встановити порівняльні особливості деконструктивізму з дотичними кросс-стилями ;
- сформулювати естетичні принципи деконструктивізму.

Об'єкт дослідження. Деконструктивізм, як стиль в архітектурі.

Предмет дослідження. Генеза та естетичні засади деконструктивізму в архітектурі

Межі. Теоретичні, аналітичні та порівняльні дослідження проведені в хронологічних межах від початку 1900-х років до сьогодення. В географічних та типологічних аспектах розглянуто переважно досвід західно-європейських держав.

Методи дослідження. Методи дослідження зумовлені метою завданнями наукової роботи. Загальна методика дослідження будується на базі відомих, апробованих в науковій практиці методів: еволюційного, прогностного, спостереження, порівняння, емпіричного, індукційного, методів

дедукції, структурного аналізу синтезу, абстрагування, ототожнення, ізолювання ідеалізації, припущення, системному підходу і узагальнення.

В роботі пріоритетними вибрано історичний та архітектурознавчий методи. Виконання наукового пошуку у три етапи відображає хід дослідження та його послідовність. Емпіричні, теоретичні та об'єднані емпірично-теоретичні методи скомпоновано в єдиний системний підхід, що дозволило поетапно розглянути ті аспекти, які стосуються рокування теми дослідження.

Для визначення широкого стильового розгалуження архітектурної мови в контексті дослідження зумовлено застосування морфологічного підходу. Емпіричні методи застосовувались при зборі та накопичуванні тематичного матеріалу, що дозволило систематизувати змістовну інформацію подану в наукових джерелах. Опрацювання зібраного матеріалу відбувалось за теоретичними методами абстрагування та конкретизації. Сукупність і послідовність викладення дала можливість опрацювати матеріал та провести дослідження еволюції та естетики деконструктивізму в архітектурі. Сформовано шаблон, орієнтуючись на який ідентифікуються архітектурні проекти та споруди по стильовій приналежності.

Наукова новизна. Наукова новизна отриманих результатів полягає у виявленні, історичному аналізові, розвитку та удосконаленню, поточненні теоретичних положень деконструктивізму в архітектурі.

Уперше:

- розмежовано архітектурні об'єкти в стильовому полі авангардної архітектури на верифіковані як деконструктивістські та кросс-стильові;
- системно досліджено історичні та стилістичні передумови формування деконструктивізму;
- визначено генезу, диференцію та періодизацію змін графо-пластичної естетосфери стилю.

- сформульовано принципи деконструктивізму та місце в загальностильовому ландшафті архітектури ХХ століття:

Удосконалено:

- існуючу версію теоретичного поля, щодо стильової приналежності об'єктів, створених в другій половині ХХ та на початку ХХІ століття;
- відомості стосовно існування протодеконструктивізму в континумі стильового потоку конструктивізм та експресіонізм;
- методику дослідження змін в архітектурному стилі деконструктивізм;
- встановлені новітні об'єкти деконструктивізму, що з'явилися на мапі Європи в період з 2000 до 2020 років.

Доповнено:

- тлумачення поняття «японський метаболізм»;
- характерні риси деконструктивізму в архітектурі.
- авторські підвиди стильового потоку.

Отримали подальший розвиток:

- теорія поля філософських та естетичних питань, пов'язаних з хаосмотичною природою деконструктивізму;
- природа формування і формотворення об'єктів деконструктивізму в матерії історичного міста.
- оновлення та корегування існуючого інформативного контенту, що до деконструктивізму в архітектурі.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в систематизації та поглибленні знань з історії архітектури двадцятого століття та сучасного періоду. Результати досліджень можуть стати підґрунтям для подальших наукових досліджень новітньої архітектури, філософії архітектури та процесів формоутворення в архітектурі та дизайні середовища. Основні положення дисертації можуть використовуватись в навчальному процесі і бути застосовані у модернізації учбових програм для

теоретичної підготовки фахівців архітектури та дизайну в системі вищої освіти.

Особистий внесок здобувача. Результати проведеного наукового дослідження отримані автором особисто. Базуючись на аналізі джерел та обґрунтуванні робочих гіпотез, автор розробив програму дослідження і здійснив відповідно розробленої програми заплановану роботу. За темою дисертації здійснено дванадцять одноосібних публікацій та одна у співавторстві. При цитуванні текстів інших авторів надано посилання на відповідні джерела. Із наукових праць, опублікованих у співавторстві, в дисертації використано лише ті ідеї, які є результатом особистого дослідження. Наукові положення висновки і рекомендації розроблені здобувачем особисто і є його власним науковим доробком.

Апробація матеріалів дослідження. Результати наукової роботи були висвітлені у доповідях на восьми міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-практичних та науково-теоретичних конференціях, а саме: круглого столу «Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденції музичної культури» (НАМУ, м. Київ, Україна, 2019); сьомих наукових читань пам'яті академіка Платона Білецького «Платонівські читання». (НАОМА, м. Київ, Україна 2019); II Науково-практичної конференції «Містобудування: проблеми і перспективи розвитку» (КНУБА, м. Київ, Україна, 2020); міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (НАМУ, м. Київ, Україна, 2020); XI Міжнародної науково-практичної конференції «Архітектура та екологія» (НАУ, м. Київ, Україна, 2020); I Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі і дизайні» (НАОМА, м. Київ, Україна, 2022); IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМУ, м. Київ, Україна, 2022); II Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» (НАОМА, м. Київ, Україна, 2023).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено в тринадцяти наукових працях із яких: п'ять в публікаціях фахових видань України категорії Б, які включені до міжнародних наукометричних баз та вісім тез доповідей у матеріалах наукових, науково-практичних та науково-теоретичних конференцій.

Структура дисертаційної роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, в кожному по три підрозділи, висновків по кожному розділу, загальних висновків по роботі, списку використаних джерел та додатків. Обсяг дисертації становить 216 сторінок що включають: 162 сторінки основного тексту, 20 сторінок списку використаних джерел (212 найменувань), 32 сторінки ілюстративного матеріалу (59 рисунків), а також додатки, що складаються із списку опублікованих праць та списку джерел ілюстрацій.

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПИТАННЯ.

1.1. Аналіз наукових досліджень.

У підрозділі здійснено аналіз наукових даних із доступних джерел інформації, що стосується історії та теорії архітектури. Акцент зроблено на тенденціях розвитку архітектури авангарду ХХ та поч. ХХІ ст.б. Наукові праці присвячені темі деконструкції в архітектурі були видані до 2014 року. Зміна нарративу в умовах турбулентного часу потребує поглибленого вивчення матеріалу, розширення кордонів дослідження та верифікації існуючого контенту. До поглибленого вивчення деконструктивізму, як глобального явища в архітектурі, спонукає накопичений матеріал з реалізованих об'єктів та критичної літератури. Естетичне, тоб-то чуттєве сприйняття світу архітектури, а саме архітектури деконструктивізму, дотично опрацьовували багато дослідників. Тема об'ємна, вимагає детального

дослідження розкриття соціально-культурного та естетичного феномену деконструктивізму.

Проведений аналіз сучасного стану наукових досліджень з теорії та практики архітектури, джерельної бази теоретико-методичних досліджень, присвячених проблемам присутності деконструктивізму в архітектурі дав можливість сформулювати цілісне уявлення про роль, генезу та естетичні засади деконструктивізму і важливість його дослідження (рис.1.1.1).

В зарубіжному інформаційному полі присутні публікації окремих авторів, що висвітлювали вузько направлені думки архітекторів-деконструктивістів та презентували їх творчий наробок без наукового аналізу. Присутній в українському архітектурознавчому контексті масив інформації, що до явища деконструктивізму, потребує розширення та доповнення. Публікації про деконструктивістську архітектуру давали цілісну та об'єктивну характеристику до певного часу, а твердження про походження деконструктивізму в архітектурі, а також про умовну точку відліку стилю залишились суперечливими.

З плином часу виникла потреба в оновленні і фіксації зміни риторики і відношення до деконструктивізму, як до явища світового масштабу.

Зарубіжні дослідники. Серед зарубіжної літератури важливими є праці архітекторів-авторів деконструктивізму, праці з історії архітектури, словники з архітектури ХХ століття, публікації яких датуються від кінця 1980-х років.

Найновішими працями, де можна знайти відомості про окремих архітекторів-деконструктивістів є переважно видання енциклопедичного та довідкового характеру, які, проте, обмежуються побіжним оглядом деконструктивізму в архітектурі. Найбільш потужним джерелом інформації став інтернет-ресурс. Важливими джерелами інформації про окремі архітектурні об'єкти деконструктивізму залишаються періодичні видання.

Найбільший вплив на формування уявлень про деконструкцію в архітектурі і течію деконструктивізму справили критичні статті Марка Віглі

(M. Wigly) [29], Чарльза Дженкса (Ch. Jencks) [160-164], Філіпа Джонсона (P. Johnson) [166, 167].

Серед критичних й аналітичних текстів вагому частку становлять публікації Р. Адама (R. Adam) [133], А. Бенджаміна (A. Benjamin) [181], П. Айзенмана (P. Eisenman) [144, 145], Б. Флетчера (B. Fletcher) [146], Д. Хаана (D. Haan) [141], Р. Колхаса (R. Koolhaas) [170], В. Лампунані (V. Lampunani) [171], Е. Медіни (E. Medina) [178], Ч. Норріса (Ch. Norris) [181], Г. О'Лері (G. O'Leary) [183], Ю. Пауля (J. Paul) [187], А. Пападакіса (A. Papadakis) [185], П. Шумахера (P. Schumacher) [194], Б. Чумі (B. Tschumi) [207], Р. Вентурі (R. Venturi) [208], В. Ванга (W. Wang) [192], Д. Воткіна (D. Watkin) [210].

В дисертаційному дослідженні Вісенте Естабана Медіни «Форма і композиція в архітектурі деконструктивізму» [178], що оприлюднено в мадридській технічній школі архітектури, автор розмірковує над поняттям композиції форми в деконструктивізмі. Його сентенції будуються навколо графічної естетики конструктивізму, що активно формувався в 20-х роках на теренах колишнього СРСР. Також він приділяє увагу геометричним особливостям предметів із яких можна побудувати деконструктивні форми.

Нікос Салінгарос із притаманним йому сарказмом та відвертим негативним ставленням до авангарду, взагалі у своїй книзі засудив деконструктивізм, як загрозу для існування сучасної цивілізації. Салінгарос переконливо демонстрував, що всупереч риториці, якою оточений «декон», як він зневажливо називав деконструктивізм, у ньому відсутні емоційний досвід і творчий процес. Салінгарос зазначав: «Ми не стали вільними, навпаки, поставлені навколішки. Нас ведуть по похмурих коридорах необхідності» [197, с. 29].

Розвиваючи та систематизуючи свої погляди на постмодерністську архітектуру, впливовий британський теоретик архітектури Чарльз Дженкс

(1939–2019 рр.) створив унікальний контекст, насичений концептуальним, біографічним, ілюстративним матеріалом.

Дженкс викладає шлях поширення постмодернізму, говорить про своїх колег і друзів, зокрема Даніеля Лібескінда. Аналізує їхні погляди та роботи. Нами вибрано малюнки в яких він графічно, посилаючись на прізвища та споруди, зображує стан розвитку архітектури ХХ століття. Взавши до уваги одну із останніх схем, наведених Дженксом, в нашому дослідженні акцентується увага на генезу розвитку деконструктивного напрямку.

Вітчизняні дослідники. Вітчизняні дослідники висвітлюють тему сучасного архітектурного процесу, проте теми деконструктивізму в архітектурі торкається мало авторів. Питання характеристики архітектури деконструктивізму у вітчизняній архітектурній теорії залишається не достатньо дослідженим.

Стиль деконструктивізм належить до теми, пов'язаної з дослідженням питань архітектури постмодерну. З моменту оформлення цього явища в світовій архітектурній сфері і до теперішнього часу ця тема не залишає байдужими архітектурну спільноту. Більше десятка співробітників освітніх і наукових закладів України приділили увагу цьому не тільки архітектурному, але перш за все, широкому філософському напрямку, описуючи і вивчаючи деконструкцію.

Перераховуючи особистостей по регіонам треба відмітити декілька архітектурних шкіл. Західна з осередком у Львові: Криворучко О.Ю. [46], Лінда С.М. [122], Черкес Б. С. [122]. Центральний осередок України в Києві: Буравченко С. Г. [17], Гнатюк Л. Р. [23], Марковський А. І. [61], Олійник О. П. [71], Пучков А. О. [96], Трошкіна О. А. [114], Ушаков Г. Н. [120]. Східний в Харкові: Стародубцева Л. М. [111]. Південний в Одесі: Ексарева Н.М. (рис. 1.1.2).

В роботах розглянуто явище деконструкції від моменту його появи до оформлення у самостійний процес, а також співвідношення із уже існуючими

в архітектурі явищами та процесами, які стали чинниками виникнення деконструкції.

Наукові роботи і періодичні публікації що стосуються деконструктивізму в архітектурі які зафіксовані в бібліотечних каталогах та на інтернет ресурсах України, охоплюють період з 1997 по 2014 роки. Деконструктивізм, як стиль сам по собі видозмінювався та втрачав геометричну агресію. З 2014 року продовжували створюватись нові проекти та нові об'єкти. Прибічники стилю все більше використовували текучі форми.

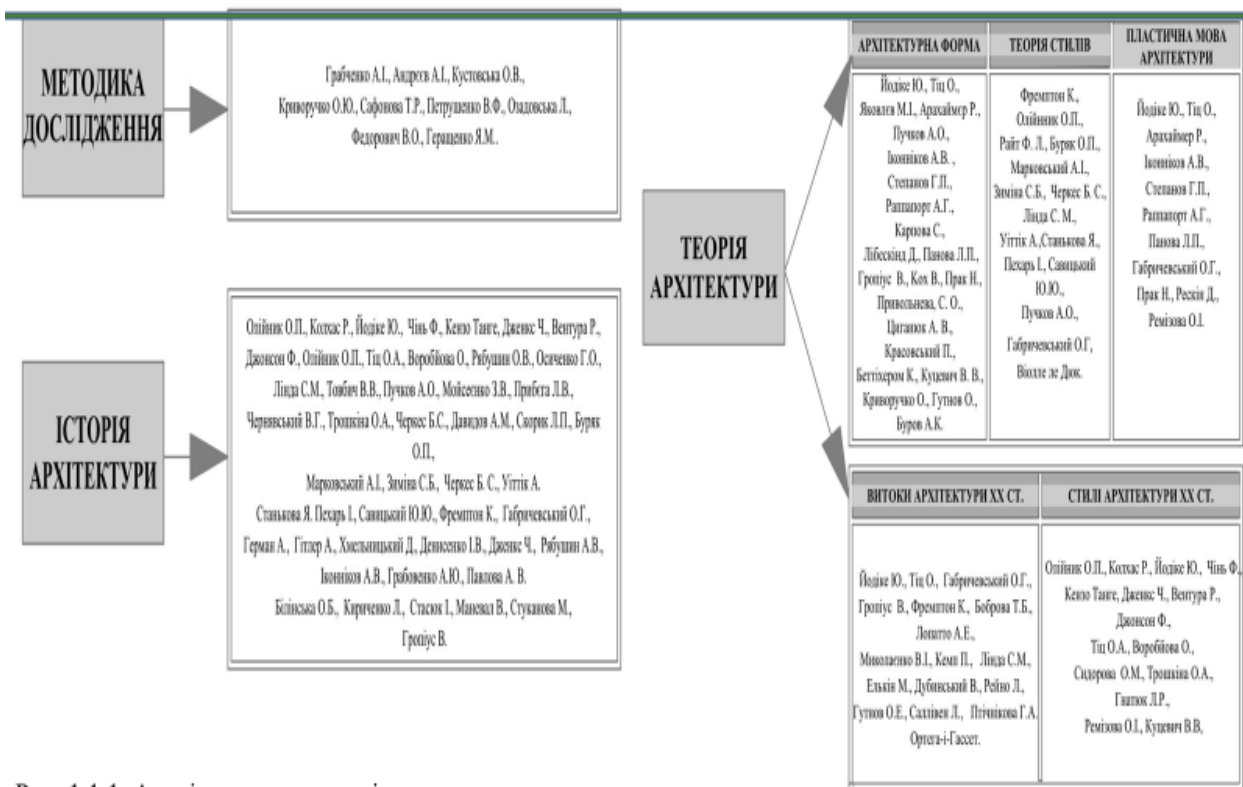


Рис. 1.1.1. Аналіз наукових досліджень.

АРХІТЕКТОРИ ПРЕДСТАВНИКІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВЦІВ

прізвище	ім'я	I	II	III	IV	V
Беніш	Гунтер	1		1		1
Калатрава	Сантьяго					1
Доменіг	Гюнтер	1	1	1		1
Айзенман	Пітер	1	1	1	1	1
Елам	Меррілл	1				1
Фуджії	Хіромі		1	1	1	1
Фуксас	Масимільяно					1
Гері	Френк Оуен	1		1	1	1
Херцог	Жак			1		1
Хадід	Заха М.			1	1	1
Херц	Мануель					1
Джон	Хейдук			1		1
Гекер	Зві		1	1		1
Гол	Стівен		1	1		1
Іто	Тойо					1
Кохта	Херберт		1	1		1
Кулхас	Рем	1	1	1	1	1

15.10.2023

5

Вудс	Леббеус					
Ленген	Карен Ван		1	1		1
Лехнер	Хьорст					1
Лехнер	Крістіна					1
Лейбовітц	Давід		1	1		1
Лісер	Томас		1	1		1
Лібескінд	Даніель	1		1		1
Лін	Майя		1			1
Мейн	Том	1	1			1
Мерон	П'єр де					1
Мендіні	Алессандро			1	1	1
Міраллес	Енрік		1	1		1
Мосс	Ерік Оуен	1				1
Кутюр	Ліз-Ан					1
		I	II	III	IV	V

15.10.2023

6

Навас	Деніель					1
Прікс	Вольф Д.	1		1	1	1
Пран	Пітер		1	1		1
Ротонді	Майкл		1			1
Рашид	Хані					1
Шмольцер	Адольф		1	1		1
Шумахер	Патрік		1			1
Старк	Філіп		1			1
Свічинські	Хельмут	1	1	1	1	1
Скоджин	Мак	1				1
Чумі	Бернард				1	1
Запата	Карлос		1	1		1
	загальна кількість	12	23	24	9	43
		I	II	III	IV	V

I. Черкес, Б. С. Архітектура сучасності: остання третина XX — початок XXI століть : навч. посіб. / Б. С. Черкес, С. М. Лінда ; Нац. ун-т «Львів. політехніка». — Л. : Вид-во Львів. політехніки, 2014. — 351 с.

II. Криворучко, О.Ю. Суть і місце деконструктивізму в архітектурі XX століття. УДК 72.038.18.00.01 – теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури, дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури. Львів – 2008.

III. Криворучко О. Сучасна архітектура : термінолог. слов. Львів : Львівська політехніка", 2008. 136 с.

IV. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму: історія, теорія, практика. Київ : Спалах, 1998. 208 с.

V. Авторські підсумки

Рис. 1.1.2. Аналіз наукових досліджень.

Попри комплексність та ґрунтовність робіт, дослідники приділили мало уваги специфічності відповідних критеріїв, щодо поняття естетики архітектури деконструктивізму. Ґрунтовні праці з загальної естетики в архітектурі не торкнулись належним чином постмодерного періоду деконструктивізму. Так, видатний архітектурознавець А.П. Мардер видав книгу про естетику наприкінці вісімдесятих років XX століття [60]. До теми сучасної західної архітектури, період останньої чверті XX ст., звертався ряд радянських критиків і теоретиків архітектури, чий досвід важливий з точки зору вивчення підґрунтя та передумов появи деконструктивізму та передусім на предмет аналогій вивчення архітектурних стилів.

У вітчизняному друкованому контенті питання архітектури деконструктивізму розкритого з різних сторін сприйняття та з відтінком авторського відношення.

В першому ґрунтовному підручнику з архітектури постмодерну декілька сторінок присвячено деконструкціонізму, саме так назвала авторка Лідія Стародубцева деконструктивізм. Таким чином авторка трансформувала термін в українську транскрипцію та вітчизняне наукове поле.

Десятиліття потому в 2008 році вийшов «Словник архітектурних термінів» [49] в якому дослідниця архітектури ХХ століття Ольга Криворучко оновила інформативну базу стилістичного розподілу. Особливої уваги заслуговує її дисертація «Суть і місце деконструктивізму в архітектурі 20 століття» [46], що була оприлюднена в 2008 році.

В 2014 році з'являється підручник енциклопедичного характеру під редакцією Богдана Черкеса та Світлани Лінди «Архітектура сучасності: остання третина ХХ — початок ХХІ століть» [122].

З моменту публікації учбового посібника вітчизняні дослідники не вносили значних доповнень у вивчення питань деконструктивізму в архітектурі. Періодично публікувались тези доповідей та фрагментарні статті у фахових виданнях та в інтернетджерелах.

У нашому списку літератури, що безпосередньо торкається проблем окреслення деконструктивізму в архітектурі оглянемо вище зазначені видання в хронологічному порядку.

Почнемо з посібника для студентів архітектурних спеціальностей вищих навчальних закладів Лідії Стародубцевої «Архітектура пост-модернізму. Історія. Теорія. Практика» [111]. Вихід підручника в 1998 році став ключовим моментом на період його публікації для орієнтації у фаховому просторі архітектурної критичної думки і джерелом узагальненої інформації що до стану розвитку архітектурних тенденцій другої половини ХХ століття. Під час ознайомлення з роботою виникло питання назви стилю. В авторській подачі назва стилю звучить як деконструкціонізм, а архітектори відповідно деконструкціоністи. Можна припустити, що проблема назви пов'язана із складністю перекладу. Авторка наводить написання терміну англійською мовою *deconstruction* і синтаксичний переклад деконструкціонізм цілком логічний. Але треба зазначити, що Жак Дерріда [142] писав філософські тексти використовуючи саме *deconstructivism* і в східноєвропейському

контенті поширена назва деконструктивізм, особливо в полі архітектурної критики.

За визначенням Лідії Стародубцевої деконструкціонізм - це напрям 80-х років ХХ століття, що являє собою «точку перетину» проєктної творчості кількох, дуже несхожих між собою, відомих архітекторів: П.Айзенмана, Ф.Гері, Р.Колхаса, групи Кооп Гімелб(л)ау, Д.Лібескінда, Б.Чумі, З.Хадід, Хіромі Фуджії та інших. На початку книги авторка зазначає що «Проекти і споруди у дусі естетики руйнування це особлива та специфічно архітектурна паралель до постструктуралістських експериментів». У розділі під назвою: Постмодерністи про постмодернізм. Вибрані фрагменти виступів, статей, книжок теоретиків та практиків архітектури, цитуються 12 фрагментів один із яких - вибірка із статті «Деконструктивістська архітектура», написана Марком Віглі до відкриття виставки в нью-йоркському музеї сучасного мистецтва в 1988 році [29, 167].

На завершенні розділу книги, наведені цитати із статей різних авторів, що були надруковані в провідних міжнародних періодичних журналах «Casabella» (56-1989), «Progresiv architecture» (7-1990), «Architecture and urbanism» (3-1990). Цінну інформацію, що до деконструктивізму містить в собі розділ книги «Вокабулярій постмодернізму або 100 термінів з лексикону архітектури 1970-1980-х років», в якому знаходяться деякі відповіді на головні питання становлення стилю.

Загальний відтінок авторської емоційної оцінки стилю деконструктивізм критичний, в бік негативу, схожий на оцінку відомого в світі архітектурного критика Чарльза Дженкса [160]. Як пише Л. Стародубцева «У деконструкціонізму багато прихильників, але ще більше – запеклих ворогів у нинішньому архітектурному світі» [111, с.97]. В розумінні Стародубцевої, деконструктивізм 80-90-х років це більш емоційний рух, що пояснюється природою походження з акцентом на руйнацію-розбирання архітектурної форми ніж на акт композиційного моделювання та збирання в

єдине ціле. Деконструктивізм трактується нею, як маньєризм та перманентне забурення в рамках загального стильового масиву, тоб-то невеликій фрагмент, вбудований в загальну історичну картину часу постмодернізму. Авторка припускає, що «... захоплення архітектурним деконструкціонізмом справді виявилось нетривалим» [111, с.96]. Але «вишукана графіка і витончена архітектоніка... може послужити чудовою пластичною метафорою філософської думки...» [111, с.114]. врівноважує та науково збалансовує свою критичну думку авторка. Авторка аналізує структуралізм та постструктуралізм які описували філософи Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Дерріда.

Стародубцева зазначає про введення в архітектурні проекти точкової сітки. В 1977 році архітектор Бернар Чумі створив проект Садов Джойса в 1978 році Пітер Айзенман створив проект Каннареджіо. Згодом точкова сітка була використана Б.Чумі в реконструкції Парку де ла Віллет. В контексті постмодерної практики Стародубцева не торкається такого стильового поля як експресіонізм та неоекспресіонізм, та їх впливу і трансформації в завершальному періоді континуальності архітектури ХХ ст. на деконструктивізм.

В розділах про деконструктивізм підтверджується наша гіпотеза про розподіл, що до періодів формування та розвитку деконструктивізму. Проте закінчення ХХ століття не співпало із закінченням архітектурної теми під назвою деконструктивізм. Можна погодитись із думкою Лідії Стародубцевої про припинення стильового потоку деконструктивізму в архітектурі, якщо розуміти це як закриття чергового етапу розвитку стилю. Час публікації підручника Стародубцевої співпадає із завершенням так званого «зрілого» періоду деконструктивізму 1988-1995 років вказаного Криворучко [46]. Для підтвердження цієї думки можна звернутись до описаного в 2008 році в дисертаційному дослідженні О.Ю. Криворучко розподілу стилю на чотири періоди [46]. Цей період дисертантка характеризує, як перехідний до

«новітнього деконструктивізму». Наприкінці ХХ початку ХХІ ст. розробники графічного інструментарію деконструктивізму неоекспресіонізму, неомодернізму, неомінімалізму та неоконструктивізму трансформують лінійний сплітморфний стиль в такі пластичні, плинні, скульптурні по формі піднапрямки як органі-тек, біо-тек або параметризм дигітальної архітектури. Загальні настрої, що до недовготривалості деконструктивізму були превалюючими у сприйнятті вітчизняної архітектурної спільноти, але на початку ХХІ століття історичний з елементами геометричної уніфікації постмодерн класики поступається авангардному деконструктивізму. В Україні це були кросс-стильові споруди з елементами деконструкції у спрощеному варіанті.

Вартує нашої уваги друга в хронологічному за публікацією порядку книга Світлани Шліпченко «Архітектурні принципи постмодернізму» [124], видана в 2000 році. У книзі досліджуються механізми взаємодії філософії та архітектури, функціонування значень в архітектурі постмодернізму та дискурсивні умови комунікації. Розглядається проблема відображення ідеї світоустрою засобами архітектури, принцип дії механізму репрезентації в архітектурі, соціокультурні аспекти питання, адекватність архітектурного формовиявлення та інтерпретацій в "постмодерній історичності".

Другий розділ книги, що складається із 32 сторінок, називається «Архітектура і деконструкція». В цьому розділі піднімається питання існування деконструктивного мислення в сиціокультурному полі. Морфологія стилю не ставиться в дослідженні в центр уваги, натомість виводяться узагальнення, що деконструкція існує у вигляді дослідження процесу творення; деконструкція не може бути архітектурною метафорою; деконструкція розбирає, щоб зібрати одномоментну філософську концепцію; деконструкція існує в спільному філософському полі постмодернізму.

На думку Шліпченко, термін «архітектура деконструкції» більше відповідає своїй сутності, аніж термін «архітектура деконструктивізму».

Інтригує назва підрозділу «Архітектура починається там, де...» наштовхує на думку про деконструкцію в постмодерному світі і в архітектурі, як об'ємно-пластичному відображенні постмодерності. «Де...» в авторському натяку це початок слова деконструкція. Архітектура деконструктивізму має виглядати, як дослівне перенесення конкретних ідей деконструктивізму в архітектуру, як це робив в своїх роботах Пітер Айзенман. Архітектура деконструкції в такому разі більш широке поняття, бо включає у своє поле потенціал деконструктивної інтерпретації будь-якого архітектурного об'єкту, проєкту або концепції.

Розглянемо навчальний посібник, що вийшов в 2014 році написаний Богданом Степановичем Черкесом та Світланою Миколаївною Ліндою «Архітектура сучасності: остання третина ХХ — початок ХХІ століть» [122].

Навчальний посібник спрямований на студентів базового напрямку архітектура, містобудування та дизайн середовища. Посібник сформовано на 380 сторінках, як ґрунтовний довідник, що намалював картину архітектурного ландшафту майже за сорок років розвитку. Систематизовано колосальний за обсягом матеріал глобальних стилів постмодерної епохи, що досліджено і подано у формі учбового видання із запитаннями в кінці кожного із 19 розділів. Наявність ілюстративного ряду до кожного без виключення об'єкту, про який іде мова в підручнику, робить користування та вивчення викладеного матеріалу зручним та комфортним. Розділ деконструктивізм розташовано між хай-теком та мінімалізмом, що цілком природньо згідно послідовності та еволюційного розвитку архітектури.

Теоретична база підручника заклала фундамент, спираючись на який, можна будувати нові дискусійні гіпотези, версії та припущення, що до розвитку стилів в архітектурному полі, серед яких формувався деконструктивізм. Підсумкові питання в кінці кожного розділу мотивують до роздумів та власного розуміння процесу еволюції архітектури ХХ-ХХІ століття. На десяти друкованих сторінках розділу про деконструктивізм в

архітектурі описується формування ідеології стилю та наводяться характеристики творчості архітекторів-деконструктивістів із США і Європи. На завершенні розділу автори вказали, що інтелектуальні ресурси деконструктивізму були вичерпані у 1980-х роках, але виявились важливими результати експериментів з архітектурною формою. Зазначили про те, що в 1990-ті деконструктивізм втрачав свої позиції і його популярність згасала, але переосмислення закономірностей побудови архітектурної форми вплинуло на уявлення про архітектуру загального порядку.

Нами ідентифіковано сорок чотири об'єкти з елементами деконструктивізму, що займають прикордонне кросс-стильове положення в архітектурному полі і в процентному відношенні більше тяжіють до деконструктивізму. Дискусійні об'єкти архітектури описані в розділах бруталізм, деконструктивізм, диджитальність, екологізм, експресіонізм, мегаструктури, метаболізм, мінімалізм, неомодернізм, неоісторизм, неоекспресіонізм, неорационалізм, органі-тек, постметаболізм, структуралізм, слік-тек, хай-тек. В розділі про деконструктивізм оглянуто період існування стилю, що обмежений 1980-ми та 1990-ми роками, тому авторами підручника зроблено висновки про його нівелювання [122, с 243.].

Серед наведених у підручнику об'єктів, створених архітекторами, прізвища яких прийнято вважати офіційними представниками деконструктивізму, не на всі споруди можна посилатись, як на приклади стилю, оскільки вони не містять у собі стильові характеристики деконструктивізму. Безпосередньо в розділі «Деконструктивізм» перераховані нижче споруди-приклади автоматичного зарахування до архітектурного стилю по авторству, без глибокої ідентифікації характеристик, це: Будинок Нортон у Венеції, Каліфорнія, США (Ф.-О. Гері, 1984 р.); Будинок «Монумент», Каліфорнія, США (Дж. Швейцер, 1990 р.); Бібліотека Каліфорнійського університету, Лос-Анджелос, Каліфорнія, США (Ходжеттс плас Фунг, 1993 р.).

Цікавим для дослідження теми під кутом загального розвитку архітектури ХХ століття слугує виданий в 2008 році у Львові словник складений Ольгою Криворучко «Сучасна архітектура. Термінологічний словник» [49].

Практик, викладач і науковець Ольга Криворучко у своїх дослідженнях і зокрема у термінологічному словнику видання 2008 року характеризує деконструктивізм, як течію, що «... на сьогодні отримала визнання у різних суспільних верствах, а його архітектуру визнано, як сучасну в її найсміливішому прояві» [49, с.28]. В передмові Ольга Криворучко пише, що цей словник - перша спроба у вітчизняному теоретичному полі укладання архітектурного лексикону. Питання деконструктивізму висвітлено конструктивно і масштабно. На початку словника приведено чотири сторінки короткої історії архітектури ХХ століття. Загальноісторичний опис виступає в якості структури на яку можна накладати приведені в словнику 287 термінів. У вступі акцентовано увагу на тому, що деконструктивізм – наймолодший напрям архітектури для періоду публікації (2008 р). В словнику наведено терміни, що прийшли в теорію архітектури через філософію деконструктивізму: логоцентризм, текстуальна архітектура, теорія хаосу та ін. Із наведених найменувань сімнадцяти архітектурних проектних об'єднань – вісім, а це майже половина, різним чином належать до деконструктивізму.: Asymptote, Coop Himmelb(l)au, Morphosis, NYFive, NOX, OMA, Studio H&M, Mecanoo. Наведено 24 прізвища архітекторів - деконструктивістів в довільному порядку. Особливої уваги заслуговують експресіонізм та конструктивізм, які стали головними формотворчими стилями для деконструктивізму.

Експресіоністична традиція виводиться із сецесії. Амстердамська школа 1910-1925 Голландія Скандинавія Напрям в архітектурі, що розвивався протягом ХХ ст.. За скорченим визначенням терміну у О.Криворучко експресіонізму присутні дрібно орнаментовані форми,

багатоколірність та використання клінкерної цегли, як найбільш пластичного матеріалу. Представники експресіонізму: Антоніо Гауді, Пітер Беренс, Еріх Мендельсон, Ейро Саарінен, Оскар Німейєр, Ле Корбюзьє, Йорн Утзон. В словнику О.Ю. Криворучко неоекспресіонізм представлений прізвищами архітекторів-деконструктивістів: Eric Owen Moss, John & Patricia Patkau.

Конструктивізму присвячено чотири сторінки словника, що в умовах скороченої словникової стилістики досить велика за обсягом стаття. Описано умови виникнення, відмінні риси та етапи розвитку конструктивізму. Перший етап пов'язаний з агітаційною пропагандою нового способу життя. Другий етап розвитку – будівництво масштабних споруди та комплексів. Наведено більше двох десятків прізвищ архітекторів-конструктивістів, серед яких дві третини працювали на теренах колишнього радянського союзу. Неоконструктивізм, який з'явився в останній третині двадцятого століття, стилістично пов'язаний із хай-теком та деконструктивізмом.

Авторський віддінок, що вимальовується в процесі ознайомлення із змістом словника наступний: деконструктивізм це не просто стиль – це загальностильове явище. Контент словника може підтвердити власну гіпотезу дописувача про Авангард, як про глобальний суперстиль, в якому деконструктивізм виступає в якості просторово-часового континууму, що займає найбільший об'єм контенту авангарду і пов'язує між собою конструктивізм, експресіонізм, метаболізм, неомодернізм, мінімалізм, дадаїзм, органічну архітектуру Райта та інші архітектурні стильові потоки, що з'явилися і активно проявилися на протязі останнього століття.

Найбільшій увазі потребує дисертаційне дослідження Ольги Юріївни Криворучко «Суть і місце деконструктивізму в архітектурі ХХ століття» [46].

Найбільш глибока теоретична праця присвячена темі деконструкції із існуючих в сучасному науковому просторі – 195 сторінок текстового блоку. Ольга Криворучко описує філософські та морфологічні категорії деконструкції. Нагальна проблема у потребі освітлення та вивчення сучасної

архітектури потребувала її вирішення. Володіння теоретичними питаннями полегшувало процес їх застосовувати в архітектурній практиці. Зазначимо, що теоретичні структури залишають місце для абстрактного вільного їх розуміння та індивідуальної інтерпретації сприймача. Дисертація складається із п'яти розділів.

Вступна частина дисертаційного дослідження описує одні з головних тез, що викладено у вигляді наукової гіпотези, а саме: визначено особливість течії деконструктивізму в тому, що вона подвійна: раціональна і ірраціональна водночас. Внутрішньостильова структура течії розподіляється на підтечії раціонального та ірраціонального спрямувань. Абстрактно-геометричний та структурний деконструктивізм належить до раціональних спрямувань. До ірраціональних належать динаміко-пластичний, інтелектуально-емоційний, експресивний та скульптурний деконструктивізм. Виявлено також авторські підвиди деконструктивізму. Це наприклад архітектура Ф. О. Гері та Захи Хадід. Також виявлено "межові явища" в архітектурі деконструктивізму. Їх можна назвати як об'єктивістська архітектура, високотехнологічна архітектура, символістська архітектура, скульптурна архітектура, інтегральна архітектура, текстуальна архітектура.

В першому розділі дисертаційного дослідження під назвою «Теоретичні основи деконструктивізму» авторка перефразовуючи Жака Дерріду [142] всупереч його твердженню що до філософії пише, що деконструкція в архітектурі може бути і методом і аналізом і критикою.

Деконструктивізм введено як філософське поняття французьким культурологом і філософом Жаком Деррідою і є найважливішим мисленевим прийомом у постмодернізмі та постструктуралізмі. Термін має радикально заперечливий характер. Головні постулати-характеристики це те, що деконструктивізм - не аналіз, не критика і не метод. Розбір мистецького твору не передбачає кінцевий результат з простими, нерозкладними елементами. Окремі структури підлягають подальшому розбиранню-

збиранню, тобто деконструюванню. Він не може стати регулярно відтворюваним методом оскільки кожен акт поодинокий та унікальний. Іншими словами, чітко сформульоване визначення неможливе, бо перервало б це плинне становлення, затиснувши його нормативними рамками. Постійне підживлення деконструктивізму здійснюється за рахунок маргінальних, локальних, периферійних дискурсів. Деконструктивізм не руйнує, а розбирає щоб зібравши виявити латентно існуючі явища.

Другий розділ дисертації під назвою «Методика дослідження архітектури деконструктивізму» складається із двох підрозділів: загальної методики дослідження архітектури двадцятого століття та окремої методики дослідження деконструктивізму. В першому підрозділі аналізується методика Чарльза Дженкса, в другому запропоновано методику дослідження об'єктів архітектури деконструктивізму, що побудована у вигляді аналітичної матриці.

У запропонованій матриці аналізу об'єктів архітектури використовуються головні принципи проектного інструментарію - тектоніка, функціональність, композиція, колір, середовищність, емоційність. Об'ємність матриці можна розглядати і як її перевагу і як головну незручність в плані практичного застосування.

В третьому розділі дисертації Ольга Криворучко характеризує просторові та часові межі деконструктивізму в архітектурі, як явище і окреслює його періодом з 1960-х по 2000-ні роки, розподіляючи ці сорок років на чотири приблизно рівні між собою проміжки часу окрім третього періоду зрілого деконструктивізму, що був в два рази коротший за попередні та останній. Перший період вона назвала переддеконструктивізм, що тривав п'ятнадцять років, з шістдесятих по сімдесяті роки ХХ століття. Другий такої ж тривалості 13-15 років з сімдесятих до 1988 року це ранній деконструктивізм. Самим коротким за часом, але найбільш яскравим вона

характеризує третій зрілий період, що тривав 7 років з моменту відкриття виставки в Нью-Йорку в 1988 році.

Цей період розчиняється в середині дев'яностих років ХХ століття і переходить в завершальний новітній період. Дата закінчення Новітнього деконструктивізму залишилась відкритою. Треба зазначити, що споруди запроектовані в формах деконструктивізму в нульових роках початку ХХІ століття знаходились в процесі будівництва, а визнані деконструктивісти Даніель Лібескінд, Том Мейн, Майкл Ротонді, Ерік Мосс та багато інших продовжували проектувати споруди, не змінюючи вибраної стилістики.

За досліджений період розвитку архітектури авторкою виявлено 30 архітекторів, прізвища яких внесено до списку активних деконструктивістів та понад 300 об'єктів, які зараховані в ряд деконструктивізму. Продовжуючи наукові дослідження нами було виявлено, що за півтора десятиліття з 2000 до 2016 років ця цифра потроїлась, а кількість архітекторів-деконструктивістів збільшилась майже вдвічі. В третьому розділі дисертації визначено першу споруду від якої умовно починається відлік існування стилю деконструктивізм це педагогічна академія побудована за проектом Гюнтера Доменіга та Ейлфріда Хута в 1963-1969 роках в Грац-Еггесдорф, Австрія. Нами введено дискусійну гіпотезу виникнення деконструктивізму на початку ХХ століття. Артикульовано декілька мистецьких маргинальних проєктів, що несуть в собі латентні риси деконструктивізму.

Четвертий розділ дисертації присвячено принципам та структурі течії. Сформульовано сім принципів: композиційні, планувальні, просторові, матеріально-конструктивні, функціональні, морфологічні та колористичні. Всі вони описового характеру, що дає загальне уявлення про деконструктивізм, як стильовий потік, але при застосуванні в прикладному характері потребують конкретизації. Окрім класифікації по принципам та періодизації, авторка зазначає про біфуркацію в середині стилю, що розподіляє деконструктивізм на раціональний та ірраціональний напрямки.

В першому слід підкреслити структурність та абстрактний геометризм, в другому пластичність та інтелектуальну емоційність.

Продовжуючи тему дослідження ці підстильові напрямки нами пропонується класифікувати як лінійний (спліт-морфний) та пластичний (флексі-морфний). Аргументація та обґрунтування запропонованих назв підстилів розглядається в подальшому тексті та в таблицях додаткового матеріалу.

П'ятий розділ дисертаційного дослідження присвячено історичному огляду архітектури ХХ ст., зокрема раціональній та ірраціональній сфері, що стало підґрунтям для авангарду ХХІ століття. В розділі дисертації треба акцентувати головну ідейну відмінність конструктивізму та деконструктивізму, яка полягає у відношенні до техніки. Техніка для конструктивістів це мета, а для деконструктивістів це лише засіб творення. У конструктивістів головна ідея це узагальнення і соціалізація, у деконструктивістів це індивідуалізм. Суто філософські відмінні риси які в практиці для пересічного споживача важко пристосувати. В дисертації Криворучко О. Ю. відсутнє співставлення з деконструктивізмом характеристик експресіонізму, але з нашої точки зору в картині еволюції деконструктивізму експресіонізм відіграв ключову роль.

Детальна характеристика дисертації наводиться для виключення дубляжу та повторення попередньо існуючих гіпотез і висновків. Спираючись на базу дослідженого ландшафту теоретичного багатогранного простору деконструктивізму виявлено малодосліджені сфери, що потребують поглибленого аналізу, верифікації та розширення. Серед відкритих проблем треба звернути увагу і дослідити більш глибоко наступні питання:

1. Виникнення та присутність об'єктів деконструктивізму в мистецькому та архітектурному естетичному полі під час формування на початку двадцятого століття Суперстилю Авангард.

2. Які стильові засади стали підґрунтям для виникнення принципів естетосфери, що сформували естетику деконструктивізму.

3. Існує необхідність узагальнити головні відмінні риси конструктивізму та деконструктивізму в детальних порівняльних характеристиках.

1.2. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

Визначення терміну. Поняття терміну виводиться з німецького *Destruktion* – деструкція та *Abbau* – демонтаж і одночасно об'єднує зміст двох понять. Де-структурування знімає структурні шари системи, а Аббау виокремлює головну побудову, щоб розібратись із складовими конструкції. Обидва визначення про операцію над структурою традиційної архітектури та її фундаментальними концепціями.

Вперше поняття деконструкція було оприлюднено на Міжнародному колоквиумі конференції «Мова критики і науки про людину» організованої в університеті Джона Хопкінса (м.Балтимор, США) в жовтні 1966 року [142]. Французький літературний критик та філософ Жак Дерріда (Jacques Derrida (1930–2004),) обґрунтовує цей термін у праці "De la Grammatologie" (Paris, 1967). В доповіді «Структура, підпис і гра в дискурсі про гуманітарні науки» демаскував ієрархію цінностей, прийнятих в загальнофілософських поглядах того часу. Дерріда показав, що Автор створюючи Твір, не може побачити Твір таким, яким його сприймають реципієнти. Так само, як фізично людина не може побачити свій загальний образ таким, яким його сприймає оточення.

Лекція була опублікована в 1967 році під назвою «Письмо та відмінність» («L'écriture et la différence») десятою главою в книзі «Про граматику» («De la grammatologie», 360 стор. (перероблений

англійський переклад, 1967р.). Доповідь "Структура, підпис, гра..." визначила тенденцію філософів засуджувати один одного за спирання на проблематичний дискурс. Але водночас стверджувала, що така залежність до певної міри неминуча, оскільки людина за звичай висловлює думки мовою яку успадкувала.

Трансформація в архітектуру. Справжні форми або сутності мають перевагу над зовнішністю. Натомість деконструкція робить акцент на зовнішньому вигляді або принаймні припускає, що суть полягає у зовнішності, змішуванні, реконструкції та повторному використанні окремих матеріалів чи артефактів для отримання нових значень та розумінь.

В архітектурі бриколаж вважається змішаним ефектом, що виникає в безпосередній близькості будівель різних періодів та різних архітектурних стилів. Це також термін, який застосовували Колін Роу та Фред Кеттер у своїй книзі «Колаж-Сіті».

ЛОКАЦІЯ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ НА ШКАЛІ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ

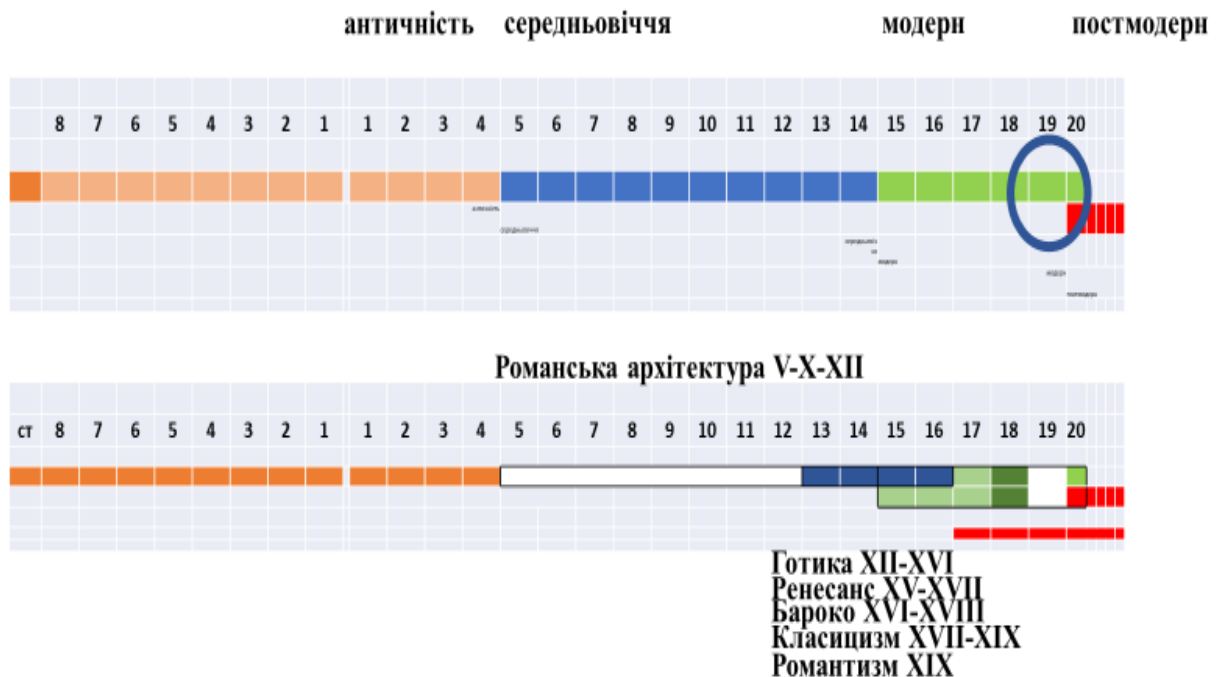


Рис. 1.2.1. Хронологічна легітимізація деконструктивізму

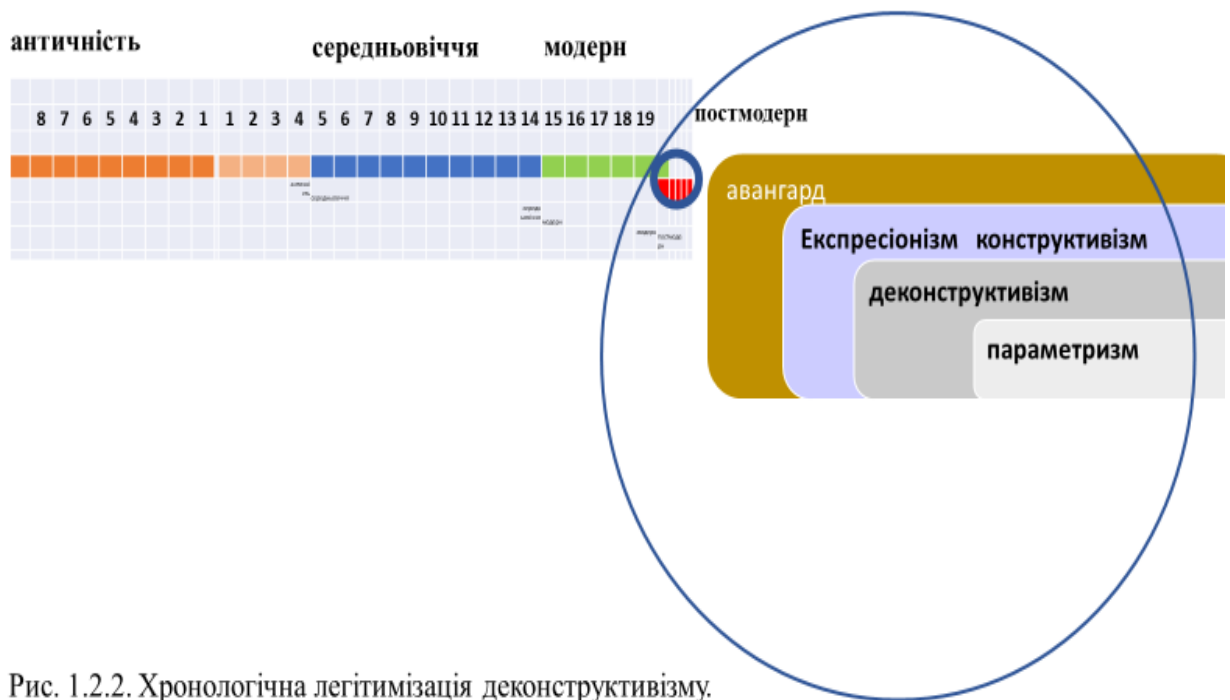


Рис. 1.2.2. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

Найширше поле діяльності відкриває для деконструктивізму архітектура, як мистецтво матеріалізованих артефактів. Архітектура деконструктивізму створила можливість ілюстрації філософії деконструктивізму. В архітектурну творчість було привнесено філософський зміст та інтелектуальну інтерпретацію. Поняття деконструктивізм стало узагальнюючим, коли говорять про споруди, що вийшли за рамки буденності та греко-римської консервативної ортодоксальності (рис. 1.2.1, рис. 1.2.2).

Виступ на конференції широко цитується, як відправний пункт із програмним текстом про процес деконструкції. Обговорюючи антропологічне вчення Клода Леві-Стросса, Ж. Дерріда стверджував, що людство користується підручними брикелами, як знаряддям та інструментарієм, що знаходиться навколо на відстані «витагнутої руки». Бриколаж – з французької *bricolage* «Зробити своїми руками» – це побудова або створення твору з випадкового різноманіття доступних предметів, речей слів і т.п. Мистецтво творення у змішаній техніці.

Термін Деконструкція, як підхід до розуміння взаємозв'язку між текстом і значенням, виник у Жака Дерріди коли той визначив, що різниця між зовнішнім і внутрішнім "нерозбірлива

Філософ стверджував, що термін деконструкція за своєю суттю невизначений, інакше він би деконструювався до стану застиглих категорій, тому неможливо дати йому одне просте визначення. З моменту оприлюднення деконструктивізм активно поширювався в різні галузі академічних та мистецьких сфер. На протязі вісімдесятих років ХХ ст. поняття ставало максимально спрощеним і всезагальним.

", оскільки її неможливо розпізнати у повсякденному досвіді.

Деконструктивізм, як спосіб мислення, існував протягом всієї мисленевої історії людства. Він не був винайдений в ХХ столітті. Цей спосіб присутній у різних галузях культури. Інакше, за законами жанру, цю категорію теж можна деконструювати. За своєю сутністю деконструкція залишається не визначеною на кшталт лінії горизонту, що неможливо приблизити.

Деструкція. В книзі «Буття і час», що вийшла друком в 1927 році, Мартін Гайдеггер (1889-1976 рр) використовує кілька слів для позначення «деструкції» – зокрема *Destruktion*, *Zerstörung* та *Abbau* «демонтаж», «розбудова» або «деконструкція». Деструкція - процес герменевтичного та критичного демонтажу філософських концепцій, який здійснюється для того, щоб відновити ідеї, які споконвічно мотивували філософські концепції. Стосовно слова деконструкція яке Жак Дерріда задумував як переклад гайдеггерівського *Abbau*, то воно не є негативним.

Це поняття стосується доступу до способу конструювання системи або структури. Жак Дерріда зазначав, що Деконструкція введена не для того, щоб зруйнувати і не для того, щоб очистити. Деконструкція застосовується для того, щоб дістатися до можливостей слова-поняття і до його значення, до його конструкції та до його історії. Вузько спеціалізований термін

деконструктивізм став використовуватися архітекторами, істориками, кінорежисерами, літераторами, музичними критиками, політологами, теологами, художниками, юристами.

Розгалуження терміну. Деконструктивізм отримав транскультурний характер визначення. Вплив філософських поглядів Дерріди відчувався майже в кожній області гуманітарних наук та мистецтва другої половини двадцятого століття. Також не менш розповсюдженою стала критика та не прийняття його ідей.

Легітимне визначення поняття Деконструктивізм серед професійної спільноти у вітчизняному науковому полі з'являлось по мірі виходу публікацій в підручниках та періодичних виданнях. Наведемо цитати із головних джерел, що висвітлювали це поняття.

Стародубцева Лідія: деконструкціонізм. Тема саморуйнівної Гри у власну відсутність. Гра в зсув. Гра в пустку. Пластична метафора і наочний просторовий вступ до лабіринтів філософської думки [111].

Криворучко Ольга: Прагнення відобразити суперечності та недоліки епохи зламу століть спрощенням евклідової геометрії до формального зображення [46].

Черкес Богдан, Лінда Світлана: візуалізована філософська концепція виявлення прихованого змісту [122].

Пропонуючи власне визначення деконструктивізм, треба описати декілька станів сприйняття існування терміну:

Деконструктивізм в архітектурі – це відображення хаосмотичної природи всесвіту засобами архітектури.

Деконструктивізм в мистецтві – це відображення турбулентності та мінливості історичного розвитку суспільства засобами візуалізації.

Деконструктивізм в психології – підсвідоме сприйняття та зображення оточуючої краси у вигляді природнього хаосу.

Деконструктивізм в примітивному трактуванні – це авангардна споруда, наближена до арт-інсталяції, що нагадує будівельний об'єкт в процесі спорудження.

Деконструктивізм в нейрофізіології – це процес сприйняття інформаційного потоку реципієнтом та розбирання (деструкція) цього потоку на зрозумілі свідомості смислові елементи та для зручності зберігання їх в пам'яті. Його не руйнують, а розбирають методом декомпозиції, розкладаючи на менші за обсягом блоки. Під час зберігання розкладений інфопотік може доповнюватись інформацією з інших джерел. Подальша активація збереженого інфопотоку здійснюється способом конструювання його із деструктурованого масиву, якій зберігався та поповнювався в підсвідомості. Таким чином при деконструкції контенту виявляються нові смислові сенси збереженої інформації. Процес деконструкції може повторюватись.

Деконструктивізм в контексті будівництва – вибірковий демонтаж будівельних компонентів для повторного використання перепрофілювання, переробки, утилізації. «Конструкція навпаки». Процес деконструкції в розумінні демонтажу відроджується зростаючими сферами сталого розвитку та екологічного ведення процесу будівництва.

Структурний аналіз терміну. Користуючись логікою Деріди проведемо деконструкцію терміну для виявлення прихованих змістів. Де конст рук тив ізм. Прикордонні термінологічні поняття наступні:

Конструктивізм принципово відрізняється від деконструктивізму присутністю кола, сфери, рівностороннього трикутника, піраміди, квадрата, куба, прямокутника із золотим перетином в пропорціях. Для архітектурного трактування деконструктивізм по визначенню і по генезису більше спільний з напрямком архітектури конструктивізмом.

Де-архітектура – дуже схожа по впливу на деконструйовану архітектурну форму. Стиль в якому естетизується руїна, процес розламування або руїнізація, часткова руйнація форми, навмисне

будівництво руїни. По настроям співзвучне романтизму 19 століття. Руйнація (де-архітектура) і розбирання (деконструкція) лінгвістично відрізняються. В деконструктивізмі естетизується деконструювання форми, або її розбирання, а не руйнація. Приклад де-архітектури це споруда Маханакхон (Mahanakhon), арх. Оле Ширен, Бангкок, Таїланд.

Де-монтаж – розбирання конструкції для повторного використання, перепрофілювання та переробки, але не руйнаційна деструкція.

Ре-конструкція – перебудова існуючої споруди з фізичною заміною застарілих елементів, з метою покращення умов перебування або перепрофілювання призначення споруди.

Де-кон-струк-ціон-ізм – від ДЕ в значенні розбирання, та КОНСТРУКТ в значенні форми, складеної із простих елементів які працюють разом за принципом синергії, як трикутник або піраміда – жорстка складна форма із простих елементів. В українській морфоепіці суфікс «-ізм» додається в назвах напрямів в суспільних формаціях та течій в мистецтві.

Складова процесу змін. Естетика деконструктивізму в архітектурі почала формуватись задовго до виникнення самого терміну та стильового потоку. Природньо людині притаманні як раціоналістичний, так і чуттєвий або деконструктивний спосіб мислення та метод творення. Поява деконструктивізму у світовій архітектурі еволюційно закономірне явище. Представники стилю наближені один до одного в методах самовираження та філософських поглядах. Деконструктивізм у своїх матеріальних проявах через архітектурну форму різнохарактерний та багатоплановий.

Деконструктивізм в архітектурі став візуально-просторовою ілюстрацією філософського поняття, що з'явилося в граматиці в середині ХХ століття через філософські праці Жака Деріди. Чверть століття потому в культурно-мистецькому полі набирається біля двох десятків творчих особистостоей, почерк і манера подачі об'ємно-графічного матеріалу яких носила віддалено подібний характер. Це стало підставою для організації

спільної виставки проєктів під назвою Деконструктивістська архітектура в 1988 р.. Ольга Криворучко характеризує цей період як закінчення раннього етапу розвитку стилю (рис. 1.2.3). Деконструктивізм відзеркалював соціально-політичні, технологічні та інноваційні перетворення, що відбувались і продовжують відбуватись в глобальному соціально-культурному дискурсі. Через пів-століття задекларованої присутності в історичному архітектурному процесі деконструктивізм вийшов на ключові позиції, сформувавши на новому щаблі еволюції філософське світосприйняття, нове мислення і нову морфологію. На початку XXI у вітчизняному архітектурному полі деконструктивізм став ментально сприйнятним і витіснив постмодерні звертання до історичних форм.

ХРОНОЛОГІЧНІ ПЕРІОДИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

Існуюча хронологія генези стилю

1966 р. поява терміну

• 1988 р. Виставка в МоМА

2013 р. 25 років ювілей виставки в МоМА

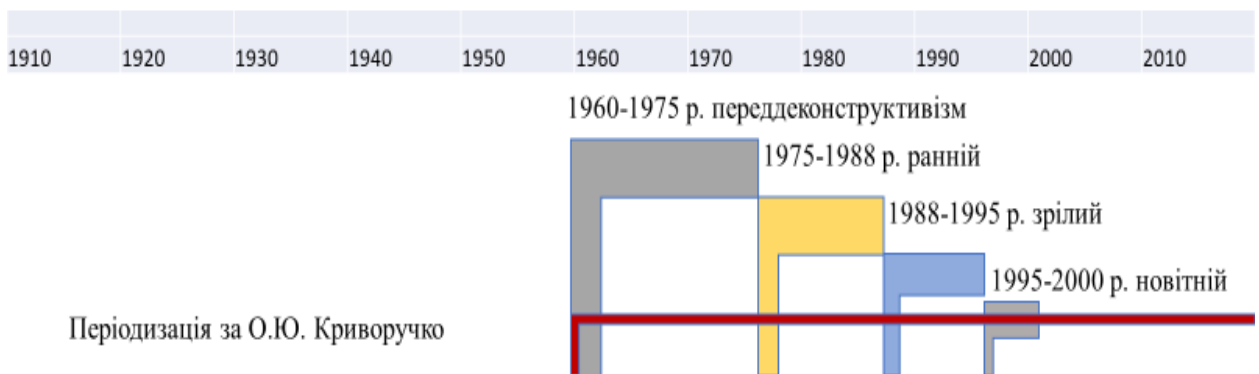


Рис. 1.2.3. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

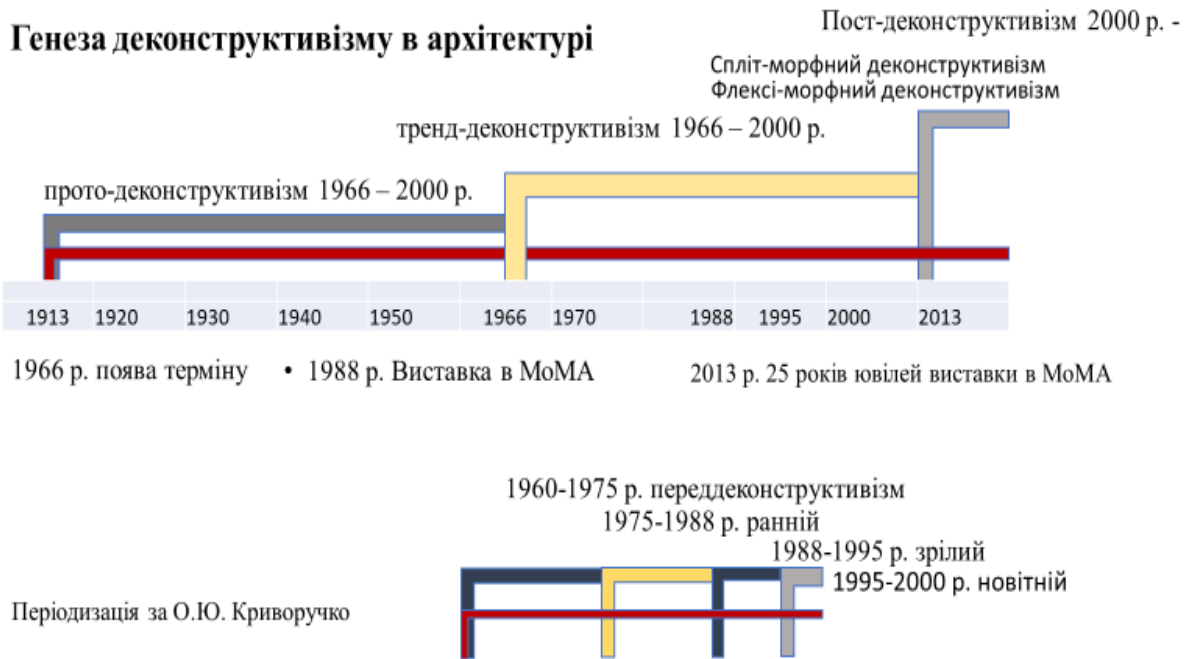


Рис. 1.2.4. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

Точка відліку. Існує версія що характерний деконструктивний проєкт в Європі був реалізований в 1988 році. Це реконструкція мансардного поверху під офіс юридичної компанії в центрі Відня (Австрія) на вулиці Фалькенштрассе, 6 за проєктом архітектурної групи «Кооп Гіммельб(л)ау», що запроєтувала на горіщі класичного бідермаер-будинку авангардну інсталяцію. Символічною точкою відліку епохи деконструктивізм в цілому та течії зокрема Ольга Криворучко вважає споруду Педагогічної академії в Грац-Еггерсдорф, Австрія, запроєктовану та побудовану в 1969 році архітектором Гюнтером Доменіком та Ейлфрідом Гутом.

Нами запропоновано розглянути гіпотезу про виникнення естетики деконструкції в Європі в двадцятих роках ХХ століття. З деякою правкою на те, що за проєктами архітекторів Вальтера Гропіуса та Міса ван дер Рое були створені меморіальні споруди, а не будинки у звичному для архітектури розумінні (рис. 1.2.4).

Виставка 1988 року. В архітектуру деконструктивізм офіційно впровадив ікона стилю, архітектор Філіп Джонсон разом з Марком Віглі. Знакова особистість в архітектурі ХХ століття відкривав виставку «Деконструктивістська архітектура» (1988 р.) в нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва. Символічним є той факт, що в 1932 році куратором виставки «Сучасна архітектура» теж був Філіп Джонсон. Таким чином через 56 років нова архітектурна реальність прийшла, щоб змінити пануючий до 80-х років інтернаціональний функціоналізм. В передмові до каталогу виставки Ф. Джонсон наголошував, що представлена на виставці деконструктивістська архітектура – це перетин творчості архітекторів які мають схожі методи. Результатом впровадження цих методів стала поява схожих форм, але на відміну від попередніх засновників нових стилів у деконструктивістів були відсутні об'єднуючі маніфести та правила, що зберігало індивідуальність авторського почерку кожного учасника і залишило розмитими контури ідентифікованості стилю як такого. Каталог виставки свідчив, що експозиція розглядала точку перетину між кількома архітекторами. В цьому епізоді кожен з них будував тривожну будівлю, використовуючи потенціал модерну.

Дискурсивна генеза. Впродовж існування деконструктивізму відбуваються підвищення та спади інтересу до його стилістики. Так звані перший та другий спалахи, коли архітектори, створюючи свої об'єкти, брали в якості інструментарію саме прийоми деконструкції. Зацікавленість до деконструктивної архітектури у світовому масштабі виникає після виставки в Музеї Сучасного Мистецтва в Нью-Йорку 1988 р. Але у багатьох архітекторів і особливо серед пересічних громадян-споживачів така архітектура визивала скоріше насторогу і навіть неприязнь. На ті часи постмодерн ще не вичерпав свої ресурси і продовжував відбуватись в уявленні і творчості багатьох здчих. Деконструктивізм вважався занадто

авангардним та епатажним стилем. Чарльз Дженкс у своїх схемах зображує пунктирний розвиток деконструктивізму (рис. 1.2.5, рис. 1.2.6).

Наприкінці 90-х років XX ст. до деконструктивізму вже звертаються, як до альтернативної стилістики, яка не втратила своєї привабливості, а навпаки стала джерелом нових ідей. Саме на початку нульових виконуються масштабні та значущі проекти, що потім будуть реалізовані на протязі наступних двох десятиліть. Існуючі на сьогоднішній день підручники і публікації з архітектури XX-XXI ст., які складались і готувались до друку наприкінці 90-х років підтверджують думку про хвилю зацікавленості до стилю, що зійшла нанівець на протязі 80-х 90-х років XX століття.

Нівелювання уваги до значення стилю. Деконструктивізм втратив авторитет в колах вітчизняних істориків архітектури. В своїх публікаціях вони його майже поховали, написавши некрологи на кшталт: «Інтелектуальні ресурси деконструктивізму були переважно вичерпані у 80-х роках. У наступних десятиліттях архітектори лише продовжували розпочате, не генеруючи нових принципових ідей. Разом із згасанням популярності деконструктивістської філософії, архітектурний деконструктивізм також поступово втрачав позиції. Проте важливими виявилися результати експериментів з формою, які змусили переосмислити закономірності їх побудови» [122, с. 243].

Деконструктивізм не отримав такого широкого поширення як постмодернізм. Він залишався в основному відомий у вузьких професіональних колах, в творчості лідерів цього напрямку. Динамічні зіткнення об'ємів, похилі стіни і покрівлі, застосування металевих стрижневих просторових структур, вплив хай-теку поступово ставали формальними прийомами, яким наслідували багато архітекторів, але при цьому вони не заглиблювались у філософські основи стилю. У міру згасання деконструктивістської філософії хаосу, популярність її в ставленні до формоутворення в архітектурі до кінця 1990-х років практично зійшла

нанівець. Деконструктивізм дозволив архітекторам по-іншому поглянути на проблеми формоутворення і показав шляхи можливих новацій».

Головні представники стилю. Автори навчального посібника «Архітектура сучасності: остання третина XX-поч. XXI ст.» виданого в 2014 році, називають шістнадцять імен архітекторів - деконструктивістів. Серед них вісімка тих, які зголосились на пропозицію Філіпа Джонсона і Марка Віглі стати учасниками виставки-маніфесту «Деконструктивістська архітектура», яка була організована в Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку в 1988 р. Це були: Пітер Айзенман (1932), Френк Гері (1929), Рем Колхас (1944), Даніель Лібескінд (1946), Заха Хадід (1950-2016), Вольф Прікс(1948), Хельмут Свічинські (1944), Бернард Чумі (1944).

ХРОНОЛОГІЧНИЙ РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРИ XX СТ. Ч. ДЖЕНКС

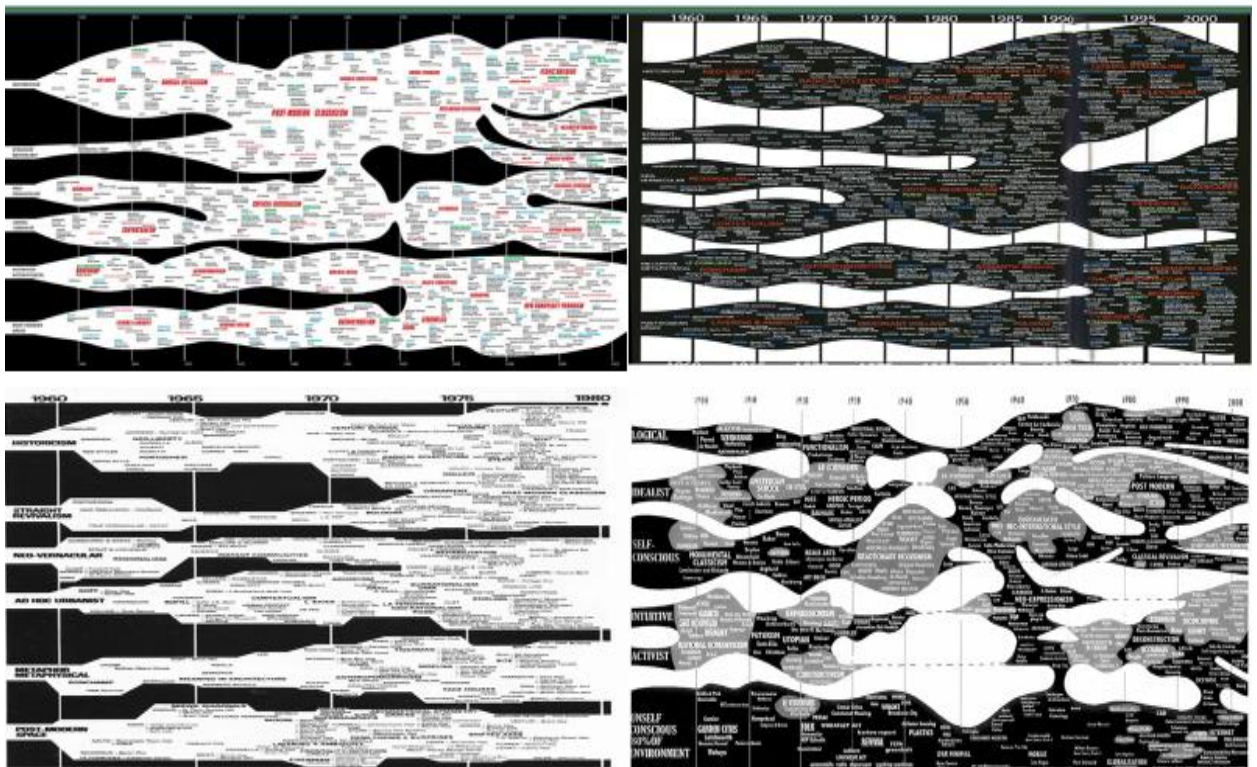


Рис. 1.2.5. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000			
LOGICAL ЛОГІЧНІСТЬ														
IDEALIST ІДЕАЛІСТИЧНІСТЬ														
SELF-CONSCIOUS ПОМІРКОВАНІСТЬ			utopian				Uzon							
			futurism				Leverenz							
							Dominoni							
			Feetzig				Albini							
INTUITIVE ІНТУІТИВНІСТЬ	Mackintosh	Bauhaus					Auferti	Arzu	Albers	Derrida	Fucas	cosmogenic		
	Horta	Mendelson					Aalto	Prince	Hundertwasser	Gehry	Eisenman	Complexity Science	Libeskind	
	Van de Velde	Taut	Haring				Johansen	Pietilä	Post-modernism	OMA	Hecker	Jancics	baimond	Kipnis
	Taut	FUTURISM	HARRIS				Greene		Coop H		Moss	Arm	Fractals	Moxuna
	GAUDI	AALTO					Solari	NeoLiberty	La Tendenza		Koolhaas	Mirales	Mayne	Takasaki
	ART NOUVEA	SCHINDLER					Zevi	Scharoun			Scogin	Biomorphic	Bilbaoism	Laudmorf
	NATIONAL ROMANTISM						Organic Wright		Bohm		Morphosis	Gehry	Makovecz	Lynn
	Sulkinen	EXPRESSIONISM					Ronchamp	Dolche Vita		Fluralist	Hadid	Event		FOA
	Lechner	UTOPIAN	WRIG				HT	HEO-ЕКСПЕЦИОНИЗМ		PARTICIPATION DESIGN		Tehumi		Yeang
	Swaenim	Van de Velde					Miche lucci	Niemeyer		УЧАСТЬ В ДИЗАЙНІ	DECONSTRUCTION			Ushida-Findly
	Guimard	CONSTRUCTIVISM												
	Eslera	Лисичиний					Erskine	Blow-up		Moore		Behnisch	Self-organising	Nox
	Gobat	Родченко					Goff	Plug in		Kroll		Mecanoo	Coates	Huidity
	Souloge	Весніни					Keislor	Archigram		Erskine	Desentering	Nouvel	Bolles-Wilson	Un Studio
	Endell	Леонідов					Fantastic	Kurokawa		Advocacy	Post-humanism	Prix	Arad	Blur
	Greene-Greene	Мельников					POP	Squatters	UTOPIE		SITE	AisopClubs	Perella	
		Гінзбург					Hausman	METABOLISM	Situationist		Takamatsu	M.Fisher		
ACTIVIST АКТИВНІСТЬ		OCA					Schansen	Price	Student-Activist		Arcultectonica	Eastway		
		Communist					Squatters	Jacobs	Drop City		Domenig	ECSTATIC		
unself conscious environment несамосвідоме середовище														

Рис. 1.2.6. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

З певних причин на цій виставці не були представлені роботи американських європейських та японських архітекторів, що на рівні із сімкою вводили графопластичну мову деконструктивізму в архітектурний тезаурус. Серед цих деконструктивістів, які не приймали участь у виставці, але на той час уже працювали в стилістиці деконструктивізму: Гюнтер Беніш (1922-2010), Гюнтер Доменік(1934-2012), Ерік Оуен Мосс (1943), Том Мейн (1944), Майкл Ротонді (1949), Лебеус Вудс (1940-2012), Хіромі Фуджії (1933). В дисертації Ольги Криворучко 2008 року зазначено 30 активних архітекторів та 300 об'єктів деконструктивізму, «...даний перелік не є закритим і може далі поповнюватись новими іменами» [46]. Для виявлення типологічних особливостей деконструктивізму спираємось на об'ємно-просторову візію всесвітньо визнаних та авторитетних стархітекторів (англ. Starchitects), як прийнято називати їх в архітектурному світі, тоб-то архітекторів-зірок.

Взірці стильової графопластики. Під час дослідження стильового потоку деконструктивізму в архітектурі методом порівняння, дедукції та індукції, виявлено головних представників стильової естетосфери деконструктивізму, які представляють найбільш графічно та пластично чистий і рафінований стиль. Деякі проекти цих особистостей можуть бути вибраними в якості взірцевих. Увагу зупинено на восьми прізвищах: Майкл Ротонді, Ерік Оуен Мосс, Том Мейн, Даніель Лібескінд, Лебеус Вудс, Кооп Хімелб(л)ау, Гюнтер Беніш, Гюнтер Домінік. Спираючись на їх творчу манеру можна сформувати загальний шаблон лінеарного (спліт-морфного) деконструктивізму.

Авторська причетність до стилю. До уваги прийнято три сентенції: перша – архітектор міг створити об'єкт до появи філософської теорії Жака Дерріди; друга – архітектор міг бути не обізнаний з філософською теорією деконструкції; третя – архітектор міг не погоджуватись із переконанням знавців архітектурної теорії, які вбачають в його проектах наявність елементів деконструктивізму.

Шорт-лист деконструктивістів. Приведені далі в тексті шорт-списки архітекторів-деконструктивістів складено згідно дискурсу вище згаданих науковців, а також доповнені при верифікації інформаційного контенту із друкованих екземплярів бібліотечних фондів та електронного інтернет-ресурсу. Термін шорт-лист позичено із спортивної залікової системи оцінки особистих або командних досягнень. Список складається із умовно прикріплених номерів прізвищам в послідовному порядку від найбільших значень досягнень учасника. Чим ближче номер в шорт-листі до першого номеру, тим більше досягнень і вище рейтинг. В даному випадку вищий рейтинг архітектора. Сто років авангардної естетики в архітектурі розподілено на п'ять умовних періодів по двадцять років кожний. Треба зазначити, що майже пів століття в період з двадцятих до сімдесятих років, об'єднуюча загально-вживана назва стилю ще не була сформульована.

Кожен архітектор сам вигадував назву для власної творчої манери та користувався власною поетикою. Після наведених прізвищ прописані стилі з якими в наукових колах асоціюють архітекторів. Рейтинг складено на основі сукупних характеристик та наступних критеріїв: 1. Причетність та безпосередній розвиток інструментарію стилю. 2. Стабільність творчої манери без відхилень в пошук «власного стилю». 3. Наявність теоретичних викладок, що до стилю. 4. Кількість запроєктованих та реалізованих в стильовій естетосфері об'єктів.

Деконструктивізм сформувався у середовищі Суперстилю під загально-об'єднуючою назвою Авангард. Треба зауважити що не всі архітектори визнавали себе причетними до того чи іншого стилю. Серед тих хто зголосився бути причетним до неймінгу деконструкція, відстоювались власні авторські стилі, без копій і повторювань. В цьому полягає складність визначення шаблонів, по яким можна орієнтуватись в стильовому розмаїтті.

Хронологічний перелік прізвищ архітекторів, причетних до формування і становлення стилю деконструктивізм сформовано в п'яти абзацах згідно періодам розвитку архітектури ХХ – ХХІ ст.

Шорт-лист 1916-1936 роки. Епоха індустріалізації вимагала нової естетики. Митці проводили експерименти з формами та змістом, намагаючись визвати емоції епатажу та куражу від футуристичної естетики в яку важко було повірити і яку складно було прийняти. Ламаючи та демонтуючи старі форми Курт Швігтерс (дадаїзм, бриколлаг), Володимир Татлін (архітектонізм), Вальтер Гропіус (конструктивізм, експресіонізм), Міс ван дер Рое (експресіонізм), Умберто Боччоні (футуризм, експресіонізм), Казимир Малевич (супрематизм), Константин Мельніков (конструктивізм) створювали проекти та артоб'єкти, де логічно, а частіше алогічно, спонтанно та інтуїтивно виходили на принципи, якими вже свідомо користувались архітектори-деконструктивісти на завершенні ХХ століття.

Шорт-лист 1936-1956 роки. Протодеконструктивізм або латентний деконструктивізм формують три безсумнівні лідери в архітектурі: Френк Ллойд Райт, який розвивав особистий стиль під власною назвою органічна архітектура; Ле Корбюзьє, що називав свій стиль неоекспресіонізм або пуризм; Ханс Шарун – представник неоекспресіонізму.

Шорт-лист 1956-1976 роки. За визначенням Ольги Криворучко (додавки) це період переддеконструктивізму. Вона анонсує перший об'єкт деконструктивізму в архітектурі, створеного австрійським архітектором Гюнтером Домініком (метаболізм, бруталізм) та Ейлфрідом Гутом в період з 1963 по 1969 роки. В цей час в архітектурі формуються нові філософські погляди, що будували свої естетичні засади на теоретичному дискурсі деконструктивізму, як філософському неологізму, введеному Деррідою в 1966 році. Список очолює експериментатор і теоретик від архітектури Пітер Айзенман (неомодернізм, деконструктивізм, лендморфізм, неоекспресіонізм). Слідом за ним ідуть наступні прізвища: Фрітц Вотруба (неоекспресіонізм), Джованні Мікелуччі (неоекспресіонізм, раціоналізм), Гьотфрід Бьом (неоекспресіонізм), Гюнтер Беніш (неоекспресіонізм, деконструктивізм), Гюнтер Домінік (неоекспресіонізм, деконструктивізм), Хельмут Свічинські (деконструктивізм, неоконструктивізм, неоекспресіонізм, органі-тек), Вольф Прікс (деконструктивізм, неоконструктивізм, неоекспресіонізм, органі-тек).

Шорт-лист 1976-1996 роки. Яскравий період активного формування деконструктивізму в архітектурі. Вітчизняні науковці визначають останню чверть ХХ століття як період раннього, зрілого та новітнього деконструктивізму. Двадцять років становлення, інтенсивного розвитку та трансформації. Головними авторитетами в стильовому потоці виступають «виставкова сімка» 1988 року: Пітер Айзенман, Заха Хадід, Даніель Лібескінд, Френк Гері, Рем Колхас, Бернард Чумі, а також засновники групи Кооп Гіммельб(л)ау Хельмут Свічинські та Фольф Прікс.

Дивна назва архітектурного бюро Coop Himmelb(l)au – це жонглювання німецькими словами himmel (небо), blau (блакитний), bau (будівля). Поєднавши разом в такий незвичний спосіб три окремих смисли архітектори створили четверте значення словосполучення, що перекладається приблизно як Кооператив будівничих небесних споруд або Кооператив небесних будівничих: himmel blau (блакитне небо), himmel bau (небесне будівництво).

Разом з ними в потоці деконструктивізму в цей період плідно працюють представники позавиставкової вісімки: Майкл Ротонді, Ерік Оуен Мосс, Том Мейн, Гюнтер Беніш, Гюнтер Домінік, Хіромі Фуджії, Макото сей Ватанабе, Бен ван Беркель. Завершують двадцятку списку архітектори із сполучених штатів Америки: Ходжетс, Фунг, Мак Скоджин та Меріл Елам.

Шорт-лист 1996-2016 роки. В десятку перших увійшли трое американців, японець і шість європейців. В трійці лідерів: Том Мейн (США), Майкл Ротонді (США), Гюнтер Домінік (Європа). За ними, формуючи сімку розташовуються: Гюнтер Беніш (Європа), Даніель Лібескінд (Європа), група Кооп Гімелб(л)ау (Європа), Ерік Оуен Мосс (США). Завершують десятку перших імен трійка не тільки практиків, а і теоретиків деконструктивізму: Пітер Айзенман (США), Хіромі Фуджії (Японія), Макото сей Ватанабе (Японія). Починають другий десяток прізвищ в списку стархітектори («стар» від англ. star – зірка) європейські по народженню архітектори серед яких Ренцо Піано, Жан Нувель, Оділь Декк, Ерік ван Егерат, Бьярке Інгельс. Вони приєднались до стильового потоку вже ставши знаменитими в інших напрямках архітектури, зокрема в хай-теці. Редукти (послідовники) архітектурного напрямку створили потужні об'єкти, що стали знаковими, відомими не тільки в професійному колі, але і в світовому соціумі. Об'єкти, створені майстрами, ущільнили стильовий контент деконструктивізму початку ХХІ століття. Не можна не записати до списку засновників архітектурної групи «Асімптоте» Хані Рашид і Лізе Анне Котюр. В період

зламу тисячоліть для світової архітектури характерним є входження архітекторів лауреатів премії Прітцкера, які змінилися в продукуванні та баченні архітектурної форми в напрямку деконструктивізму. Наприклад Ханс Холляйн та Тадао Андо.

Легітимізація в часі. Поняття архітектура вийшло за рамки фізичного будівництва, і охопило дотичні сфери, такі як політика, наука та соціальні відносини. Так само філософське поняття деконструкція, сформоване в грамотології та лінгвістиці, проникло в архітектуру. Що до остаточно чітких контурів цього існуючого на протязі століть явища фахівці не дійшли загального визначення (рис. 1.2.7-1.2.8).

Архітектура деконструктивізму вважалась наприкінці ХХ століття серед професійної спільноти футуристичним сплеском на фоні стильової кризи постмодернізму. Сприймалась багатьма архітектурними критиками, як утопічна архітектура, що не зможе протриматись довгий період часу та швидко розчиниться в стильовому архітектурному потоці. Ця стала думка трималась до зламу ХХ-ХХІ століть, коли постмодерна реплікація класичної архітектури вичерпала свою потенційну актуальність.

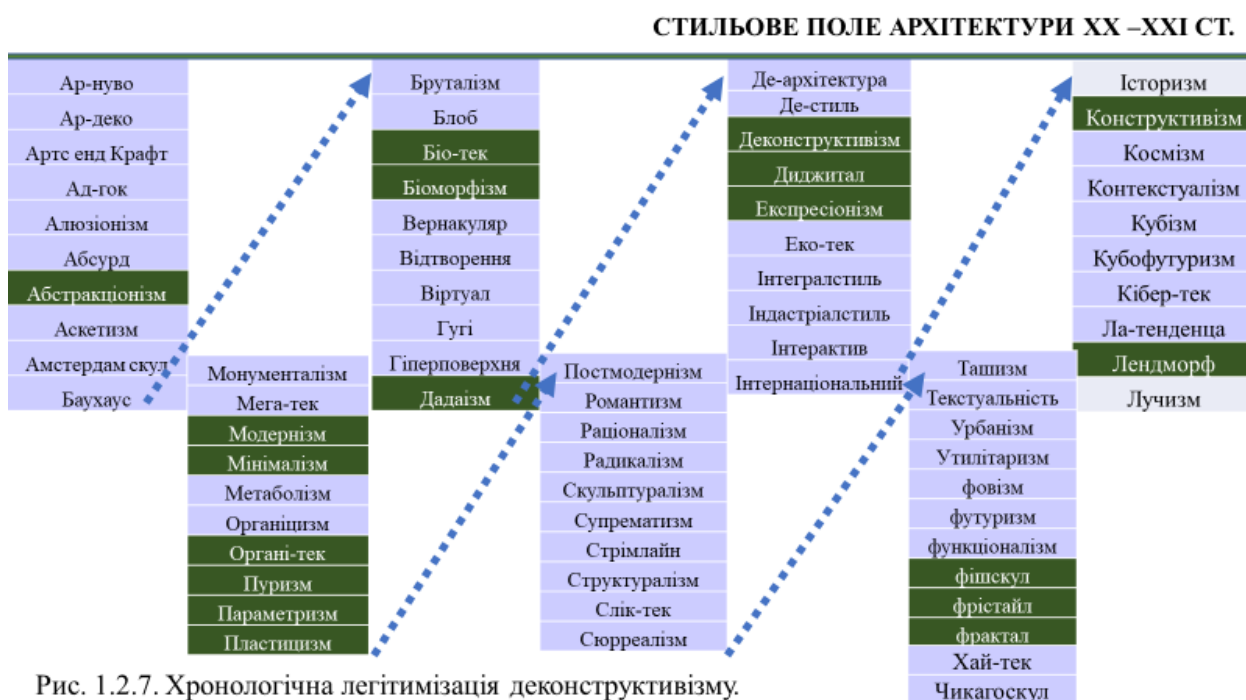


Рис. 1.2.7. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

ГЕНЕЗА АРХІТЕКТУРНИХ СТИЛІВ ХХ-ХХІ СТ.

Кросс-стильова приналежність		1955								неоекспресіонізм	
			1960							пізній модернізм	
				1978						неоісторизм	
					1990					неомодернізм	
				1970						слік-тек	
				1970						хай-тек	
	1940							2000		органі-тек	
					1980					постметаболізм	
										неомодернізм	
									1990	мінімалізм	
			1966	1988				2013		деконструктивізм	
	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010	2020		
					1985					параметризм	parametric
						1993				диджитал	digital
										плинна	liquid
						1998				віртуал	virtual
										датаскейп	datascape
						1993				фрактал	fractal
										флюїд	fluid
						1995				блоб	blob
								2002		гіперповерхня	hypersurface
								1995		ландформ	landform
								1997		інтерактив	interactive

Рис. 1.2.8. Хронологічна легітимізація деконструктивізму.

Від деконструкції в архітектурі не очікували продовження, а тим більше від неї не очікували мейнстрімного домінування в архітектурі зламу століть.

Дотичні стилі. На початку ХХ століття коли соціум перебував в стані глобальної трансформації свідомості, були закладені принципи, що в подальшому отримали найменування деконструкція. Архітектура розглядається в контексті загальнономистецького етеру. Беруться до уваги живопис скульптура та інсталяція. Найбільш близькими до графоластики деконструктивізму треба зазначити експресіонізм та конструктивізм. Авторський стиль деконструктивістів формувалася починаючи з зародженням експресіонізму в архітектурі, проходив установчі стадії, змінювався і трансформувалася в поетиці багатьох відомих архітекторів-деконструктивістів. В загальностильовому потоці деконструктивізму

присутнє розгалуження на декілька напрямків. Артикуляція цих напрямків візуалізована в об'єктах, що для зручності класифікації пропонується ділити на моностильові об'єкти деконструктивізму та полістильові об'єкти. Полістильові об'єкти можуть бути класифіковані як синтетичні, бі-стильові, еkleктичні та кросс-стильові.

1.3. Методи дослідження.

Власна методика стильового дослідження базується на фундаменті існуючих методик дослідження. Для дослідження теми за основу беруться існуючі наукові методики: метод емпіричного дослідження, теоретичного дослідження, спостереження, порівняння, індукції, дедукції, синтезу, систематизації, узагальнення, виокремлення, протиставлення, класифікації, графоаналітики [33,34]. В полі емпіричного та теоретичного методів виокремлено три етапи. Кожен з етапів побудований на комбінації з декількох методів (рис. 1.3.1).



Рис. 1.3.1. Загальні методи дослідження.

Перший етап. Здійснюється на базі накопичення фактичного матеріалу. Для виявлення об'єктів деконструктивізму формуються гіпотетичні риси, що відрізняють цей стиль від інших. Області пошуку об'єктів деконструктивізму охоплюють фахову літературу та фахові джерела з Інтернет-ресурсу. На цьому етапі використовуються методи спостереження і порівняння. Виділяється основний об'єкт дослідження – архітектура авангарду. Серед авангардних напрямків особливу увагу привертають експресіонізм та конструктивізм, до яких максимально наближений деконструктивізм. На графічний код цих напрямків спиралась деконструктивісти 80-х років, використовуючи творчі пошуки авангардистів початку ХХ століття, як джерело натхнення і новітнього переосмислення архітектурної форми. На базі фактичного матеріалу сформульовано гіпотезу, що до формування протодеконструктивізму з характерними рисами які стали базисними для формування архітектури ХХ століття.

Другий етап. На другому етапі за допомогою емпіричного аналізу формується частина об'єктів з рисами деконструктивізму. Беруться до розгляду стильові розгалуження загального архітектурного стріму: дигітальна архітектура, екологізм, модернізм, неоекспресіонізм, неораціоналізм, неомодернізм, мінімалізм, органічна архітектура... Методом індукції (вибірки) проводиться аналіз кожного з об'єктів. Методом абстрагування-ототожнення об'єкти згруповуються. Методом синтеза попередні результати узагальнюються. Метод ідеалізації допомагає отримати ідеальні риси тоб-то основні відмінні та спільні риси стилю. Використовуючи метод абстрагування-ізолювання формуються характеристики основних підтечій деконструктивізму. Історичний метод взято за основу при вивченні історії перебігу архітектурного процесу ХХ століття. Методом еволюційного аналізу прослідковуємо стильову генезу

деконструктивізму. Методом дедукції досліджуємо соціально-культурні контекст-умови виникнення та розвитку стилю.

Третій етап. Методом систематизації впорядковується тезаурус про деконструктивізм, як феномен архітектури двадцятого-двадцять першого століть, який закономірно виник із характерними для нього естетичними особливостями. На цьому етапі формулюються теоретичні архітектурні принципи стилю.

Метод спостереження. Метод наукового дослідження, що базується на обробці загальної зовнішньої інформації і полягає в активному, планомірному і цілеспрямованому сприйнятті об'єкта. Під час спостереження здобувались знання про зовнішні властивості досліджуваного об'єкта. Спостереження є початковим етапом емпіричного дослідження, який характеризується цілеспрямованим активним сприйняттям дійсності з метою отримання даних про об'єкт пізнання. Метод спостереження дозволив розширити кордони сприйняття для виявлення новітньої, не дослідженої області стильового дискурсу в архітектурі, як в загальному часовому так і в просторовому контексті.

Метод порівняння. Порівняльно-історичний метод було створено в дев'ятнадцятому столітті. Головна увага зверталась на історичні аспекти походження розвитку спільних та відмінних ознак. В методі порівняння використовують певний алгоритм дій: розглядається окремо кожен досліджуваний об'єкт; виокремлюються спільні ознаки, за якими можна порівняти об'єкти; порівнюються об'єкти за всіма ознаками стосовно одного об'єкта; визначаються спільні та відмінні якості. Порівняння дозволяє визначити спільне, що властиво двом або декільком об'єктам. До методу пізнання, яким є порівняння висуваються певні вимоги. Порівнюються тільки такі об'єкти, між якими існує певна об'єктивна спільність. Порівняння здійснюється за істотними найбільш важливими ознаками. Шляхом порівняння визначаються подібності та відмінності теорій, точок

зору, а при виявленні спільного фіксують як шабелі на шляху до пізнання загальних закономірностей і законів. Порівняння виступає в якості передумови для проведення аналогії. Не висока роль порівняння в науковому дослідженні відображає його поверховий характер, але це важлива складова, без якої не можливий перший етап дослідження. Порівняння впроваджують при класифікації та систематизації понять та явищ. Це дає змогу прояснити невідоме через наявні в тезаурусі поняття та категорії відомого. Порівняння покликано виявити спільні та відмінні ознаки для ідентифікації знайомого, але не верифікованого тезаурусу з метою залучення або навпаки вилучення з визначеної класифікації об'єктів архітектури, що було успішно застосовано в нашому дослідженні.

Метод узагальнення. Третій вид після спостереження і порівняння це метод узагальнення. Емпіричне дослідження методом узагальнення полягає в зведенні одиничних фактів в єдине ціле. На основі певних критеріїв виявлених закономірностей та характерних ознак досліджуваних об'єктів архітектури проходить процес об'єднання їх в певні групи. За допомогою методу узагальнення автор дослідження вирішує завдання виявлення тенденцій розвитку стильових чинників та взаємозв'язку їхніх впливів на формування архітектури деконструктивізму.

ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 1

1. Аналіз наукових публікацій, бібліографічних та електронних джерел свідчить про необхідність доповнення та ревізії знань, зокрема по теорії деконструктивізму в полі історії архітектури. Виявлений стан наукової літератури дав змогу встановити завдання та напрямки подальшого дослідження теми. Визначено, що фундаментальні праці, які стосуються проблем деконструктивізму з'явилися в період закінчення ХХ та початку ХХІ століть. Враховуючи сучасні тенденції факту плинності та зміни

інформаційного поля зазначено, що існуючий контент потребує доповнення та оновлення.

2. Беручи до уваги неоднозначність існуючих тлумачень щодо категорій і понять дається нове визначення деконструктивізму, що сприятиме розкриттю нових горизонтів архітектурного мислення. Отже термін "деконструкція" в теорії архітектури має два значення. В одному випадку – стильова тенденція зламу XX-XXI століть, яка називається "деконструктивізм". В іншому – спосіб мислення, який характеризує деконструктивізм як феномен архітектури.

3. Огляд інформаційних джерел та їх аналіз дозволяє сформулювати висновки щодо актуальності теми дослідження. Деконструктивізм є багатовекторним явищем, дослідження якого вимагає виявлення, систематизації та узгодження різнобічних аспектів з теорії і практики архітектури, використання сучасних засобів і технологій, візуалізації проєктних ідей, філософського переосмислення, композиції, тощо. Методика даної роботи відповідає меті і завданням дослідження. Емпіричні, теоретичні та об'єднані емпірично-теоретичні методи скомпоновано в єдину систему, що дозволило поетапно розглянути ті аспекти, які стосуються розкриття теми.

4. Головними причинами недостатньої дослідженості генези та естетичних засад деконструктивізму в архітектурі можна вважати: занижену оцінку ролі деконструктивізму у формотворчому процесі; розрізнені відомості та відсутність загального спільного розуміння і тлумачення стильових ознак; побіжна оцінка композиційних якостей окремих об'єктів поза контекстом наукового обґрунтування приводять до не коректних висновків, що до їх стилістичної приналежності, згідно естетичних засад; відсутність або поверхневе висвітлення питань творчої поетики стилю значущих архітекторів XX-XXI століть.

5. Таким чином, за вище зазначеним можна констатувати, що з початку XX століття, впродовж ста років, в стильовому полі деконструктивізму змінювались прізвища митців та архітекторів із яких суб'єктивно складено

п'ять шорт-листів. Ці списки зазнали суттєвої трансформації на початку ХХІ століття, коли з'явилися такі постдеконструктивістські напрямки, як органітек, параметризм, лендморфізм, кірігамі, раппер і коли в рамках деконструктивізму архітектори розвивали власний особистий стиль.

РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

2.1. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ ст

Архітектори першої половини ХХ століття. В сучасній теорії архітектури залишається багато не досліджених питань в темі Авангарду, як глобального стилю, та його підстильових напрямках і розгалуженнях. Проаналізувавши загальні риси подібності об'єктів архітектури, створених в одних стилістичних формах (рис. 2.1.1), але в різні часові проміжки, зокрема прискіпливо розглянувши творчість викладачів архітектурної школи «Баухаус» Вальтера Гропіуса та Людвіга Міса ван дер Рое очевидними стають спільні закономірності походження художніх, графічних, об'ємно-просторових рішень, що були винайдені на початку ХХ століття та їх

взаємозв'язок з інструментарієм, яким користуються архітектори в часи панування естетики деконструктивізму.



1. Архітектурне явище комунального будинку. Проект. 1920 р., арх. М. Ладовський



2. Розвиток бутылки в просторі. автор: Умберто Боччоні, Італія, 1913, бронза.

Рис. 2.1.1. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Вальтер Гропіус (1883-1969). Засновник і перший директор Вищої школи будівництва та художнього конструювання «Баухаус» (1919-1933), проєктує в 1921 році меморіал «Героїв маршу» (героям повстання Спартака) який було встановлено в Веймарі (рис. 2.1.3). Пошуки виразного образу привели до експресивної скульптурної форми, що виражала динамічний рух опору та боротьби. Скульптура виконана з декількох об'ємів, наближених до трикутної форми із загостреними вгору уламками, що імітували порушені стрімкими потоками уламки криги. Один із варіантів розшифрування та розуміння авторського послугу це асоціації, що символізують боротьбу та опір. Майже через сто роков потому в 2015 році в Італії на замовлення заводу-виробника керамічних матеріалів Казальгранде встановлюється керамічна скульптура, створена за проєктом деконструктивіста Данієля Лібескінда, що майже ідентична за формою, але в декілька разів більша за масштабом. Крім того Лібескінд вводить гамму активних кольорів.



1. Workers killed in the Kapp Putsch,
Historical Cemetery, Weimar, Germany, арх.
Walter Gropius, Fred Forbát, May 1, 1922,
Dismantled 1936

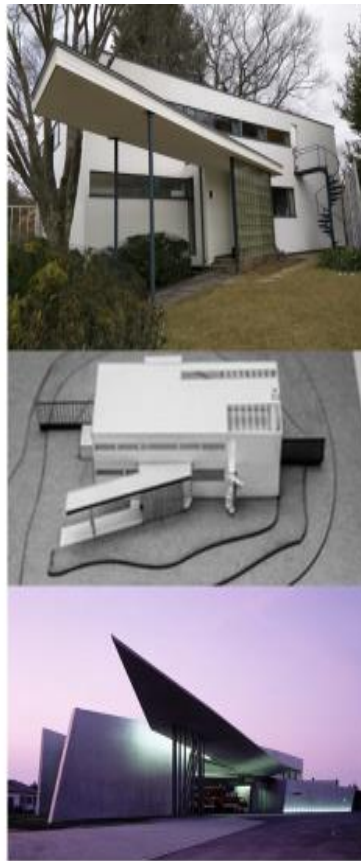


2. Касальгранде Керамік Кроун, 2015,
Кільцева розв'язка Дінаццано, Падана, Італія
арх Даніель Лібескінд висота 17м/



Рис. 2.1.3. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Проектуючи власний будинок в тридцятих роках ХХ століття Вальтер Гропіус до рафінованого геометричного об'єму підставляє під випадковим кутом пластину накриття над доріжкою, що веде до входу в будинок. Схожий прийом використовувала через півстоліття Заха Хадід, проектуючи пожежну частину для музею Вітра (рис. 2.1.4).

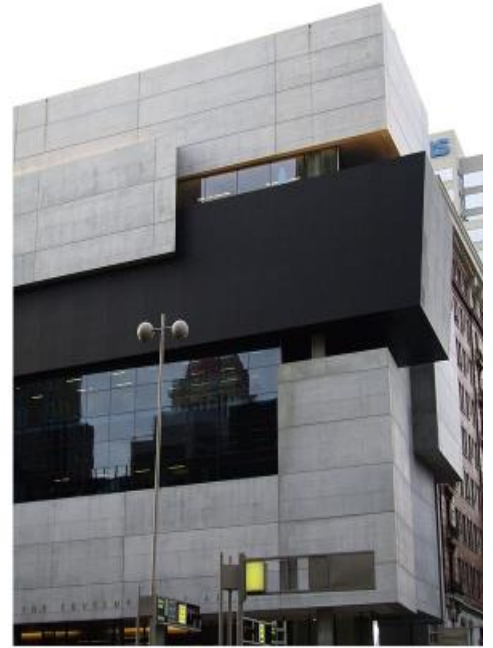


1. Гропіус хаус, 1937 р., Вальтер
Гропіус, Лінкольн, Масачусетс, США

2. 1993 р., Заха Хадід, пож
частина Vitra. Фото: Кристиана
Рихтерса

Рис. 2.1.4. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Людвіг Міс ван дер Роє (1886-1969). Колега Вальтера Гропіуса та один із директорів школи «Баухаус», в той же проміжок часу (1924 р.), виконує проект подібної тематики: Монумент Карлу Лібкнехту та Розі Люксембург в Берліні (рис. 2.1.5). Так само, як В. Гропіус, Міс ван дер Роє звертається до імітації природніх форм. В революційні часи твердість переконань та непохитна воля людини асоціюються з міцністю кам'яних брил. Подібність в загальних рисах композиційного та художнього образу знаходимо в проекті зірки деконструктивізму Захи Хадід. В американському місті Цинцинатті збудовано центр сучасного мистецтва Розенталя. Обидва проекти об'єднує майже ідентичне застосування прийому зіштовхнення горизонтальних об'ємів, які насуваються один на одній. Подібність прийомів (рис. 2.1.6) читаються в проектах скляного хмародеру Міса ван дер Роє для Берліну (1921 р.) та в реалізованій споруді митниці архітектора Френка Гері (1999 р.) [11].



1. Меморіал загиблим у повстанні Спартака, 1926 р., арх. Людвіг Міс ван дер Роє. Центральне кладовище Берлін Фрідріхсфельде. у 1935 році зруйновано націонал-соціалістами.

2-4. Художній музей Цинцинаті, Огайо, США, 2003 р. Арх. Заха Хадід

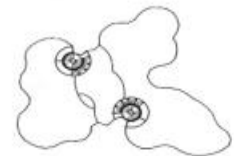
Рис. 2.1.5. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.



Высотный дом из стекла. Манхэттен

1. Комплекс "Новая митница" Neuer Zollhof, Гері, Frank O. Gehry, 1999 р., Дюссельдорф, Німеччина

2-4. "Скляний хмародер". Фрідріхштрассе, 1921 р., Берлін, Арх. Міс Ван Дер Роє, візуалізація ZUMO



Высотный дом из стекла. План. Проект, 1921 г.

Рис. 2.1.6. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Курт Швігтерс. (1887-1948). В період з 1990-х років зацікавленість до творчості Швігтерса актуалізувалась завдяки легітимізації в світовому

соціокультурному середовищі ідей деконструктивізму: Реконструкція Мерцбау в музеї Шпренгеля в Ганновері в зменшеній версії, 1990 рік. ; Реконструкція на Бієнале сучасного мистецтва в Ліоні. 1993 рік. ; Реконструкція в Художній академії. Галерея 13, Есслінген. 2012 рік. ; Реконструкція «М'який Мерц». Галерея Гмуржинська. Автори: Заха Хадід, Патрік Шумахер. 2016 рік. В творах Швіттерса матерія з'являлась та естетизувалась у деконструктивній формі із закладеними програмами безперервної трансформації по принципу метаболізму. Одні елементи доповнювались наступними, щоб потім замінитись новими за якістю та змістом.

На початку ХХ століття Курт Швіттерс був захоплений хвилею руху Дада, проголошеного в 1916 р. в кабаре «Волгаре». Пізніше був виключений з Клубу Дада за «буржуазність». У відповідь він започаткував власний рух і власний журнал, який назвав «Мерц». Рух «Мерц» використовував залишки продуктів виробництва індустріального суспільства, перетворюючи їх на мистецьку інсталяцію. Швітерс представляв архітектуру у формі безкінечного існування. Така різноманітність свідчила про бажання Швіттерса просто створювати. В творах прослідковується естетика дадаїзму, експресіонізму, конструктивізму та абстракціонізму одночасно. Художник виражав своє розуміння світу та викладав естетичні погляди і наратив у мистецтві часу через архітектурну інсталяцію. На протязі майже тридцяти років було створено три Мерцбау.

Перший Мерцбау. (1923-1933 рік) найбільш значущий за своєю оригінальністю, новизною та концептуальністю «Собор страждань» (рис. 2.1.7). В рідному для Швіттерса Ганновері у роки, коли він примикав до руху Дада, та був за визначенням культурологів конструктивістом. «Мерц» знищено під час бомбардувань міста у 1943 році.

Починаючи з 1920 року Курт Швіттерс почав будувати Мерцбау, поступово заповнюючи свою студію, кімнати, а потім і горище. Цій період

називають конструктивістським. Втручаючись в простори інтер'єру, художник залишав в конструкціях з білого гіпсу об'єми-печери, що перетинаються балками та площинами з дерева. Стіни інтер'єру формувались, як абстрактна скульптурна штукатурка з отворами. Ці отвори слугували полицями для речей його друзів-дадаїстів та конструктивістів, серед них: Мондріан, Габо, Арп, Лисицький, Малевич, Ріхтер, Міс ван дер Рое і Тео ван Дусбург Клеє, Ернст, Кандинський, Гропіус. Стіни та стеля були покриті різноманітними тримірними формами, а сама кімната була переповнена матеріалами, або, як виражався сам Швіттерс, «трофеями та реліквіями».



Рис. 2.1.7. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Вони містились в закутках та гротах, доступ до яких було затруднено після подальших доповнень. В результаті про їх присутність було відомо тільки митцю і вони стали існувати лише в його пам'яті. Мерцбау ріс протягом 1920-х років поки не заповнив весь будинок. Коли 1933 року прийшли нацисти, його роботи були заборонені, оскільки їх оголосили дегенеративними.

Другий Мерцбау. (1937-1940 рік). Норвегія. Зник у 1951 році внаслідок пожежі.

Третій Мерцбау. (1945-1948). Великобританія. Мерцбарн. У рік смерті Швіттерса було закінчено лише одну стіну. Нечисленні останки цього третього Мерцбау сьогодні зберігаються в музеї Університету Нью-Каслу «Апон-Тайм».

Реконструкції. Проект виставки де було близько 70 картин, скульптур та колажів Швіттерса, розміщених серед реконструйованого інтер'єру це остання робота Захи Хадід разом із партнером по фірмі Zaha Hadid Architects Патріком Шумахером. Столітній юбілей дадаїзму співпав з роком, коли Заха Хадід пішла із життя. Архітектор Патрік Шумахер і Матіас Расторфер із Цюріхської галереї Гмуржинської, завершили проект Захи Хадід по створенню виставки Швіттерса. Ідея, полягала в тому, щоб відтворити імерсивний «Мерцбау» Курта Швіттерса, який розкинувся у восьми кімнатах будинку дадаїста в Ганновері. Це був оригінальний інсталяційний твір, який об'єднав побудовані Швіттерсом архітектурні елементи в одному цілісному творі. Швіттерс створював «Merz», де б він не жив, завдяки своїй здатності колажувати випадкові елементи, знаходячи між ними симбіоз. Художник німецького авангарду Курт Швіттерс задумав Мерцбау як витвір мистецтва, який може зникнути, не вмираючи, і який може з'явитися знову в будь-який час. За рідкісними фотографіями, а також письмовими коментарями художників, яким вдалось бачити ці споруди, вдалось відтворити абстрактні витвори.

Архітектори середини ХХ століття. На прикладі проектного контенту, створеного в період з 1937 по 1959 рр. одним із апологетів архітектури ХХ століття Френком Ллойдом Райтом [145] поновлюючи в реальному часі накопичені дані звіряємо сформований кейс з нарративом-версією Пітера Айзенмана про виникнення стильового потоку під назвою деконструктивізм за декілька десятків років до його офіційного проголошення в 1988 році. Використовуючи методи порівняння об'ємно-графічної мови естетики деконструктивізму з реалізованими в 40-х та 50-х

роках ХХ століття проектами Ф.Л. Райта підтверджується гіпотеза про формування в цей час власне основних засад протодеконструктивізму.

Френк Ллойд Райт (1867-1959). Один із найвпливовіших архітекторів ХХ століття згідно твердження Американського інституту архітекторів (AIA). На початку ХХІ століття в підручниках вітчизняних дослідників викладені основні засади органічної архітектури та архітектури деконструктивізму, де залишились об'єктивні, консервативні та різко радикальні погляди на стилістику та її значення в загальному процесі творення архітектури. Фахівці фонду Frank Lloyd Wright Foundation [148] віднайшли 1114 проектів, до яких він мав безпосередню причетність. Це в середньому виконання 16 проектів за рік. Половина з цих проектів реалізовані. До прикладу міжнародна проектна організація Захи Хадід працювала в такому темпі маючи в штаті 400 співробітників. Райт працював в професії до останнього дня (помер у віці 91 рік). Окрім проектної практики він викладав свої думки в книгах та публікаціях: "Автобіографія" (1932 р.), "Органічна архітектура: архітектура демократії" (1939 р.). Найбільш значні статті були об'єднані в 1942 році в книзі "Ф. Л. Райт про архітектуру" . Теоретик та ідеолог органічності в архітектурі

Характерно те, що філософські роботи не мають послідовної розробки методу. Він багато разів повертався до одних і тих же тем, знову і знову розвиваючи їх. В своїй науковій доктрині Райт дотримувався традиції непохитного індивідуалізму [207]. Ключовим фактором у поширенні в Європі та Північній Америці функціоналістичного підходу до проектування була публікація в 1941 році роботи Зігфріда Гідіона «Простір-час і архітектура». В публікації були посилання на роботи Френка Ллойда Райта, які він створював, надихаючись природою. Коли архітектори Bauhaus (Баухаус) використовували прямокутну коробку, як відправну форму дизайну, Френк Ллойд Райт стверджував, що будівля повинна вирости з навколишнього середовища природнім шляхом. Органічний стиль або

Органіцизм, як інтерпретують цю назву в деяких англomовних статтях, це стиль широких прерій, з превалюючими горизонтальними поверхнями. Елементи культури індіанського етносу, мотиви творчості корінного населення, мистецтво майя та народний орнамент Райт використовував у своїх проектах, як частину загального поняття органічність [6].

Від маніфестів кубізму 1905 року, абстракціонізму Василя Кандинського 1910 року, супрематизму Казимира Малевича 1915 року, до параметризму Патріка Шумахера 2008 року [189] пройшло одне століття. За цей період в авангардній архітектурі сформувались принципи, що на зламі ХХ та ХХІ століть стали домінуючими і зайняли головну позицію у формуванні естетики архітектури, стали її авангардною філософією. В середині ХХ століття американський архітектор Френк Ллойд Райт виходить на нове розуміння архітектурної стилістики, відмовляючись від прямого кута, як від «штучної» форми. У Райта окрім вільної форми побудованої на трикутному чарунку з'являється лінзоподібна форма з накладанням на неї чистих геометричних форм кола, що перегукуються з геометричними пошуками формотворчості конструктивістів 20-х років та їх послідовників, наприклад архітектора Бернара Чумі [13].

Іспанський архітектор Девід Ромеро [187] використовуючи такі 3D-технології як AutoCAD, Autodesk, 3ds Max, V-Ray та Photoshop на базі історичного документального матеріалу перетворив ідеї Райта в об'ємні зображення, які об'єднані загальною назвою «сучасне із минулого». Спираючись на потужний спадок збереженого матеріалу можна проводити дослідницьку роботу, що до загальної історії та теорії архітектури. Серед дослідників творчості Ф.Л.Райта існують гіпотези і припущення, що до міжчасової актуальності графічної мови архітектора, але відсутні методи та прямі порівняння з інструментарієм архітектурної стилістики 90-х років ХХ століття.

Критика стилю Райта. Графопластична мова проектів Ф.Л. Райта за своєю внутрішньою сутністю була гостро авангардною, тому не завжди була зрозумілою для його сучасників. Історик архітектури, критик та публіцист Рейнер Бенем у вступній статті до своєї книги «Погляд на сучасну архітектуру: епоха майстрів», що була надрукована в часи постмодернізму 80-х, стверджує наступне «... за останні п'ять років своєї кар'єри Райт створив самі недолугі проекти, які могла створити людина похилого віку» [135, р. 12]. Апологети модернізму ХХ століття Міс Ван дер Рое, Вальтер Гропіус, Ле Корбюзьє та Френк Ллойд Райт, про яких писав Рейнер Бенем, заздалегідь відчували стильовий потік, що формувався разом з авангардною течією, та визначився постмодерним деконструктивізмом. У сімдесятирічному віці Райт експериментує з формами та графічною мовою бриколажу, що природнім чином трансформуються в його філософії органічності архітектури. Об'єкти, що пропонується віднести до періоду протодеконструктивізму були створені Райтом з 1937 по 1959 роки - в період, що прийнято вважати розквітом функціоналізму в архітектурі.

Наближення до деконструктивізму. Маніфестовані в 30-ті роки риси органічності архітектури Райт доповнив в сорокові та п'ятидесяті роки ХХ століття новим інструментарієм: 1) в планах споруд почали превалювати креслення стін, що розташовані під різними кутами один відносно іншого; 2) в малюнках планів споруд почали використовуватись принципи колажу та накладання координатних сіток одна відносно другої, що згодом було названо принципом палимпсесту; 3) вертикальні та горизонтальні конструкції стали похилими; 4) з'явилися випадкові, окремо розташовані у просторі вертикальні та похилі стрижні, що не приймають участь у загальній тектоніці навантажень і виконують скоріше роль композиційно-декоративних елементів; 5) змінила своє звичне горизонтальне розташування карнизна лінія покрівлі з глибоким навісом; 6) непохитність і впевнена стабільність горизонту змінилась на стрімкий динамічний рух площин

скатів, що перетинались під різними кутами; 7) звичні шатрові конструкції горіщ трансформувались, сплюснулися в одну похилу площину; 8) порушилась симетричність об'ємів.

Присутність пластичної мови та елементів деконструктивізму виявлено в більш ніж десяти проектах майстра, споруди у власному маєтку Райта Талієсін-Вест неподалік Скоттсдейла в штаті Арізона – один із самих насичених пролегоменами деконструктивізму. До таких висновків спонукають порівняння візуального ряду та об'ємно-просторової форми, в яких читається подібність загальних рис, притаманних архітектурі, створеної Френком Ллойдом Райтом в середині ХХ століття та архітектурі деконструктивізму 1990-х років.

Кросс-стильові проекти. В проектному портфоліо команди Френка Райта налічується більше десятка розробок причетних за своєю сутністю до деконструктивної філософії мислення. Розширюючи та ілюструючи слова Рейнера Бенема перерахуємо проекти, створені Френком Ллойдом Райтом за крайні десять років його життя. Акцент зроблено на проекти протодеконструктивістського характеру з найбільш очевидними рисами деконструктивізму: Пол Ольфельт хаус, Сент Луїс, Міннесота, США, 1958 р.; Ван Майл тауер, проект, Чикаго, Іллінойс, США, 1956 р.; Прайс тауер. Бартлсвілл, Оклахома, США. 1956 р.; Паусон хаус, проект, Арізона, США. 1956 р.; Бумер хаус, Фенікс, Арізона, США, 1956 р.; Райт Роберт хаус, Вашингтон, округ Колумбія, 1953 р.; Лейк Махопак хаус, Нью-Йорк, США. 1949 р.; МакКартні хаус, Stillwater, MN FLW Lovness Estate, США, 1949 р.; Барні хаус, Stillwater, MN FLW Lovness Estate, США, 1948 р.; Північний коледж, Флорида, США, 1939 р.; Талієсін Вест Скотсдейл Арізона 1925-1937 рр.

Талієсін Вест. Райт впритул наближається до імітації природних принципів хаотичності, елементів випадковості і непередбачуваності. Він уникає застосування штучних матеріалів. Камінь і дерево це основний

будівельний матеріал. Форми віконних отворів виконуються у вигляді природних утворень без обрамлення дерев'яними імпостами, де це можливо. В Талієсіні всі дерев'яні поверхні покриті кольором «черокі ред» від назви індіанського войовничого племені черокі. Індіанські прерії з корінним населенням, що органічно доповнювали один одного в уявленні архітектора були втіленням справжнього природного буття. Він максимально, наскільки дозволяли йому внутрішні естетичні переконання, імітує природне середовище. В глядацькому залі стіни та стеля нахилені під кутом приблизно 20 градусів відносно горизонту та відносно вертикалі, вхідні двері не прямокутної форми, поодинокі стрижні поза спорудою не несуть фізичних навантажень. Скульптурні або скоріш інсталювані графічні елементи похилих стрижнів в екстер'єрі навколо споруди перегукуються з естетографікою деконструктивізму (рис. 2.1.8).

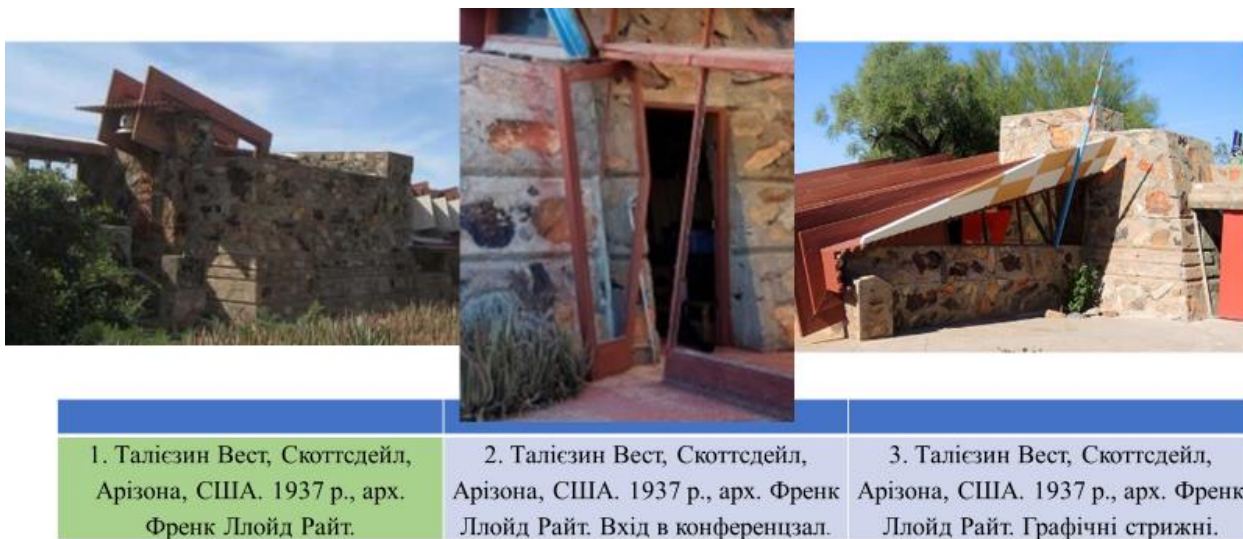


Рис. 2.1.8. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Несучі конструкції поєднуються між собою під випадковим кутом, не рівним 90 градусів. Одне з дверних полотен п'ятикутне. Воно вставлене в отвір, який імітує скельну розчелину. За нею знаходиться приміщення зали у вигляді печери. В залі похилі стіни, похила стеля і похила підлога.

Тонкі трубчасті конструкції на фасаді нагадують корабельні щогли, або що більш доречно – тонкі стовбури дерев. Функціонально за законами будівельної логіки вони повинні щось підтримувати, але скоріш за все вони більше потрібні для завершення художнього образу, ніж для забезпечення функції споруди. Вертикальний з невеликим ухилом об'єм димоходу завершується площиною, що зависає в близькому до горизонтального положенні. Цей ухил візуально поєднується з ухилами великих поверхонь основних об'ємів покрівлі. Такими морфологічними прийомами користувалися в дев'яності роки деконструктивісти австрійської архітектурної групи Кооп Хіммелб(л)ау (рис. 2.1.9).



Рис. 2.1.9. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Накриття вертикального об'єму з витяжками та димоходом перегукуються по експресії форми з двома об'єктами в Гронінгені. Перший – це накриття павільйону «Відео кліп фоллі» (Нідерланди, 1990 р., реконструйовано 2004 р., Делфт), другий об'єкт – елементи стіни та покрівлі в художньому музеї сучасного мистецтва Гронінгену.

З похилими горизонтальними конструкціями перекриття побудована Споруда Гісолярного інституту в кампусі Штутгартського університету. Аналогічні прийоми використані Гюнтером Бенішем у проектах 90-х років ХХ століття, та в проекті фабрики біля Відня, що була запроектована архітектурною групою Кооп Гімелб(л)ау в 1989 році.

В десятилітній період з 1949 по 1958 році Райт працює над новітніми формами не тільки в проектах для власних потреб, він сміливо експериментує, пропонуючи ім оригінальні споруди.

Будинок Массаро або будинок над озером Махопак. Нью-Йорк, проєкт 1949 р., реалізація 2007 р.. Споруду запроектовано у вигляді нагромадження велетенських брил які мали стати логічним продовженням скелястого узбережжя озера. Проєкт залишався не реалізованим пів-століття. На початку двотисячних задум Райта все ж був матеріалізований. І майже без відхилень від проєкту майстра. Характерні для його творчої манери трикутні в плані форми порушуються безсистемними лініями тераси.

Башта Прайса. Бартлесвілл, Оклахома, 1952 р.. Креслення плану офісного центру башти Прайса подібні до креслень Будинку Міллера архітектора Пітера Айзенмана (рис. 2.1.12). В обох спорудах використовується принцип палимпсесту з накладання двох каркасних модульних решіток або координатних сіток під кутом 45°. Накладання двох координатних площин в плані інтерполуються на фасаді у вигляді деконструктивістської експресії перетинання. Опис будинку Міллера цілком підходить під опис планувальної структури Башти Прайса: “Обережне протиставлення під кутом у 45° – структури, об’єму, функції, простору, меблів та решти, де ви шукаєте й чекаєте на присутність чи відсутність діагоналі. Це – архітектура значення, де ви можете стежити за грою, якщо знаєте, що власне мається на увазі. Деякі малюнки, за допомоги яких створювався цей дім, “стадіально” експонують решітку колон, ріжучі стінові площини, головні опозиції між двома решітками під кутом у 45°,

концептуальну решітку коробчастого простору. Фасади “відзначають” деякі трансформації інтер’єру лише коли роздивлятися їх з діаграмами у руках у супроводі довгих роздумів. Ця архітектура потребує доповнюючого тексту, аби бути зрозумілою» [160, р.140-141].

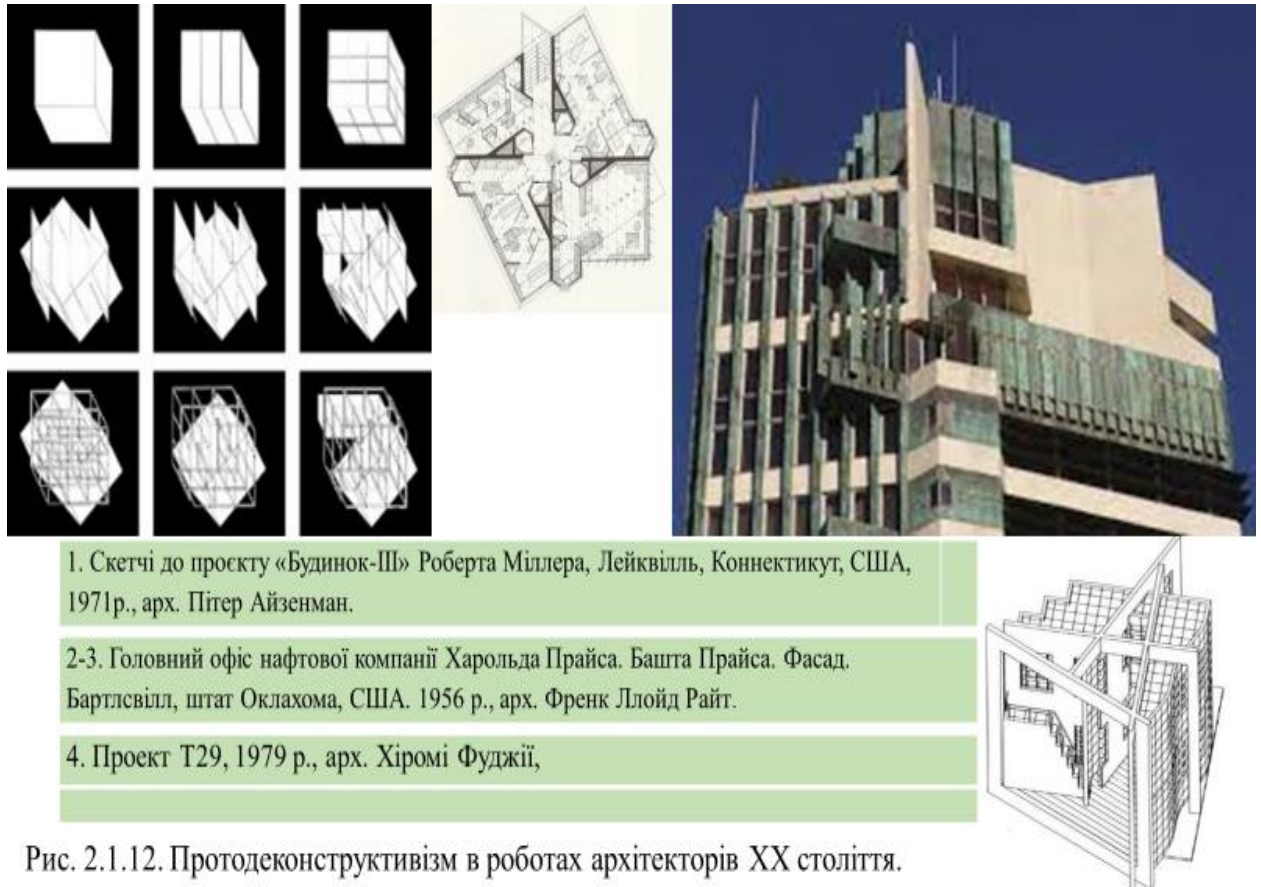
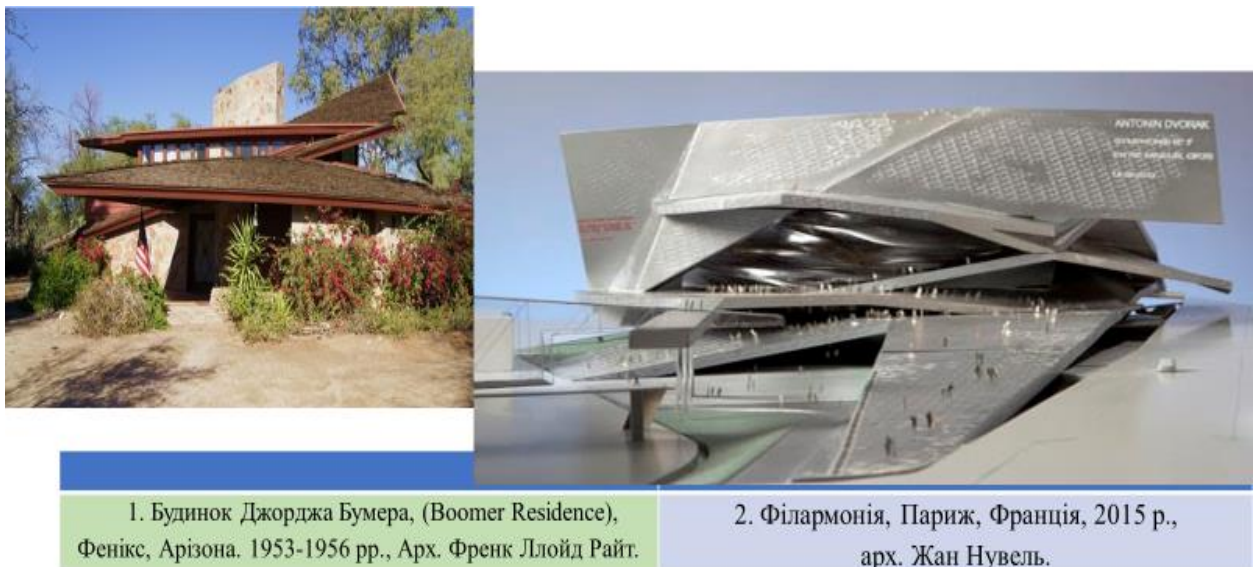


Рис. 2.1.12. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Будинок Бумерів. Фенікс, Арізона, 1953 р.. Внесений до Національного реєстру історичних місць в 2016 р. (рис. 2.1.10). Фасад будинку Джоржа Бумера за рахунок стрімких карнизів покрівлі зеро-подібного розчерку, відповідає експресії загального вигляду філармонії в Парижі запроєктованого архітектором Жаном Нувелем в 2015 р.. План «Бумер резидентс» побудований на ромбоподібний сітці із стороною 1,2м.



1. Будинок Джорджа Бумера, (Boomer Residence),
Фенікс, Арізона. 1953-1956 рр., Арх. Френк Ллойд Райт.

2. Філармонія, Париж, Франція, 2015 р.,
арх. Жан Нувель.

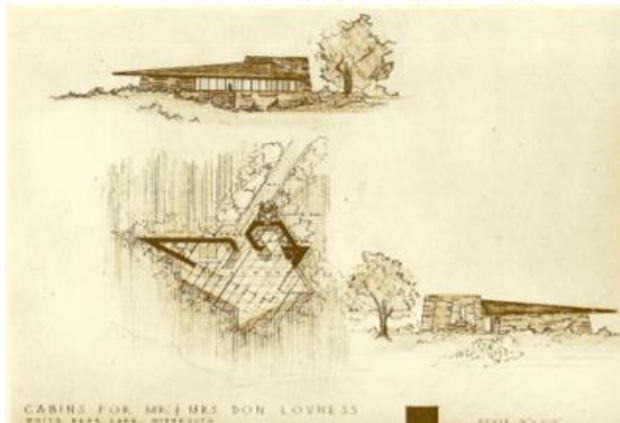
Рис. 2.1.10. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Хмарочос «Миля» для Чикаго. Проект. 1957 р.. Хмарочос складається із декількох поставлених впритул стовбурів, що нагадують сталагміти. При обговоренні проекту Вежі Джидда в 2013 році деякі критики зазначали його подібність та близькість форм за морфоепікою до чикагського проекту хмарочосу Райта «Миля». В центрі Лондона за проектом Ренцо Піано побудований найвищий у Великобританії скайскрайпер «Уламок» висотою 308 метрів. Конструктивні складові хмародеру складаються з декількох поставлених впритул скляних голкоподібних пірамід.

Будинок Пола Ольфельта. Сент Луїс, Міннесота, 1958 р.. Будинок запроектовано в майстерні Ф. Райта коли йому виповнилось дев'яносто років з дня народження (рис. 2.1.11). В аскетичній споруді акцентована форма покрівлі, як головний елемент виразності. Її ламана площина домінує в загальній композиції. Так само акцентує архітектор Делуган Мейсл об'єм концертного залу в передмісті Ерлю. Мінімалістичними засобами пластичної

мови деконструктивізму архітектор Д. Мейсл віришує загальну естетику об'єкту.

1,2. Будинок Пола Ольфельта, Сент Луїс, Мінесота, США, 1958 р., арх. Френк Ллойд Райт.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Frank_Lloyd_Wright_works



3. Концертний зал, Ерль, Австрія, 2012 р., арх. Делуган Мейсл (Delugan Meissl).

Рис. 2.1.11. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Культурний феномен творчої особистості Френка Ллойда Райта демонструє девіацію (відхилення) від загальноприйнятого в професійному середовищі середини 20 століття архітектурного тренду. Райт не вписувався в існуючу на той час стильову парадигму модернового функціоналізму. На протязі життя архітектор експериментував із формотворенням приватного житла та громадських будівель, постійно змінював контури сприйняття та глибину проникнення в проєктний матеріал, підсвідомо формував графо-просторову платформу протодеконструктивізму. Ця тенденція з'явилась задовго до появи терміну деконструктивізм не тільки в архітектурі, а і в загально-філософському полі, введеному Жаком Дерідою в 1966 році.

Таким чином підтверджується вислів Пітера Айзенмана, що був кинутий в 1988 році, про «смерть деконструктивізму». Цей вислів став не тільки метафізичним зауваженням про перетин стильового кордону в еволюційному розвитку архітектури, але і підтвердженням висунутої в статті гіпотези про час походження пролегоменів (попередників) деконструктивізму задовго до його офіційної дати декларації. При аналізі

проектів Райта під кутом зору наявності в них естетики протодеконструктивізму виявляються подібності з визнаними характерними шаблонами архітектури цього стилю. Авторська філософія Райта про природність, тобто органічність архітектури була протодеконструктивістською і формувалась паралельно із світовими метафізичними тенденціями. Унікальність архітектурних форм запроектованих Френком Райтом в тому, що його споруди випереджали на декілька десятків років трендову архітектуру деконструктивізму. Графопластична естетика опосередковано вплинула на подальше формування стильового потоку в архітектурі другої половини ХХ століття. Аналізуючи творчість найбільш впливових зодчих середини ХХ століття, серед яких американський архітектор Френк Ллойд Райт, можна заявити про наявність в той час ідей, що були згодом оформлені та прописані трендовими архітекторами–деконструктивістами в дев'яності та на початку двотисячних років. В середині ХХ століття Ф. Райт продовжував розвивати принципи органічності в архітектурі, доповнюючи їх естетикою авангарду. Співставлення графічної та об'ємно-просторової морфології споруд, прийомів і засобів виразності контенту майстра архітектури ХХ століття Френка Ллойда Райта за крайній період його творчості із патерном трендових деконструктивістів спонукає до висновків про присутність в його авторській філософії естетики протодеконструктивізму [13].

Ле Корбюзьє (1887-1965). Лідер інтернаціонального функціоналізму визнаний майстер архітектури із значним теоретичним наробком в концепті житла та містобудування змінив свій стилістичний почерк, проектуючи церкву Нотр-Дам-дю-О (1955 рік) в місті Роншан. Сакральність споруди спонукала архітектора звернутись до нових засобів виразності. В творчому процесі винахідництва у Ле Корбюзьє з'являється нова стилістична мова, яку він проголосив, як новий експресіонізм [35, 118].

Цілісність форми споруди храму порушується під натиском уявної на рівні свідомості енергії. Ця енергія була попередньо «накачана» в архітектурні традиції модернізму завдяки зусиллям мінімалізму, проголошеного Людвигом Місом ван дер Рое в 1947 р. лозунгом «Less Is

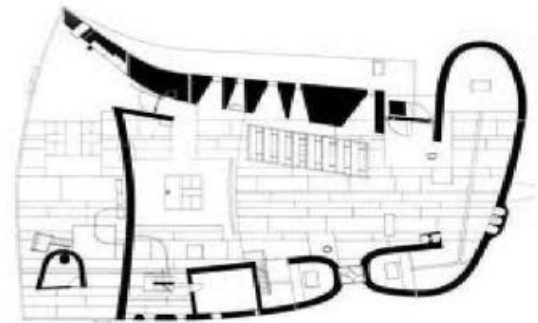
More» (менше означає більше). Під цим лозунгом створювався стиль мінімалізм в архітектурі, що наповнював мінімально аскетичну форму максимальним смислом.

В капелі Нотр-Дам-дю-О Ле Корбюзьє трансформує буденність прямокутного мінімалістичного контейнера силою вибуху енергії, запресованої і накопиченої всередині. Більшому стало занадто тісно в Меншому і виник Вибух. Епіцентр такого емоційного, експресивного за формою уявного Вибуху розташовувався в центрі інтер'єру споруди. Створилась деструкція форми. Момент деструкції Ле Корбюзьє не просто фіксує, але конструює із неї нову форму. Цей вибух було зафіксовано і зображено в архітектурі наступними пластичними засобами (рис. 2.1.14).

Дах споруди піднято у просторі і підвішено над стінами. Змінено нахил даху стосовно горизонту. Між вертикальними і горизонтальними площинами виникають щілини-тріщини. В огорожувальних конструкціях з'являється хаотична наскрізна перфорація. Зникає перпендикулярність між горизонтальними і вертикальними площинами, як всередині так і назовні споруди. В класичній архітектоніці несучі конструкції змикаються, утворюючи стійку форму закритого типу: конус, піраміду, купол. Нахил стін інтер'єру таких споруд природньо направлені одна до одної але в капелі Нотр-Дам стіни навпаки побудовані проти законів тектоніки, бо відхиляються від центральної вертикалі назовні. Маленьке містечко Роншан розташоване за 30 км від кордону із Швейцарією стало Меккою для туристичного паломництва. Це явище порівнюють з «ефектом Більбао» створеного за участю архітектора Френка Геррі і його архітектурного об'єкта, що став для містечка Більбао фінансовим магнітом.

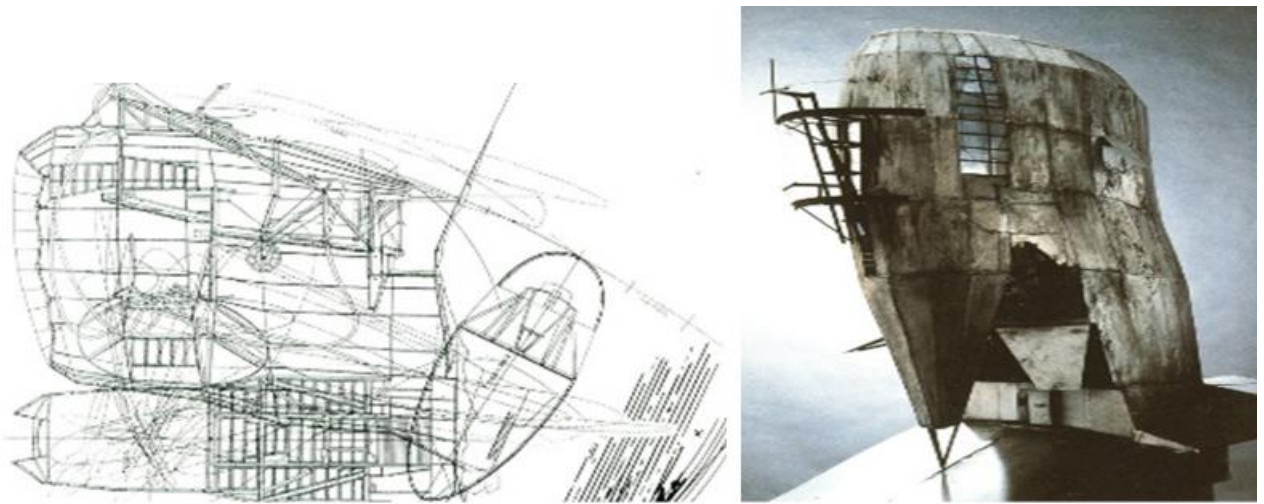
Разом із Янісом Ксенакісом, професійним архітектором та визнаним музикантом створюються пуристичні об'єкти монастиря Ла Туррет та павільйону Філіпе в яких відпрацьовується стохастична за версією Яніса Ксенакіса графіка несподіваних графічних ритмів в архітектурі. На відкритих в інтернетконтенті лекціях з естетики які зокрема проводив культуролог, мистецтвознавець і композитор Григорій Зайцев, наводяться

зображення капели в Роншані, як один з прикладів візуального виразу основ філософії деконструктивізму. Порівнюючи малюнок плану капели з малюнком плану будинку, запроєктованого в 1988 р. теоретиком деконструктивізму Лебеусом Вудсом, знаходимо спільні риси (рис. 2.1.15).



Капела Роншан або Нотр-Дам-дю-О (фр. Notre Dame du Haut букв. «Діва Марія на висотах»). Роншан. Франція. 1955 р. Архітектор: Ле Корбюзьє.

Рис. 2.1.14. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.



Solohouse. арх. Лебеус Вудс, Крістофер Отгербайн. Модель 1:16. 1988 р.

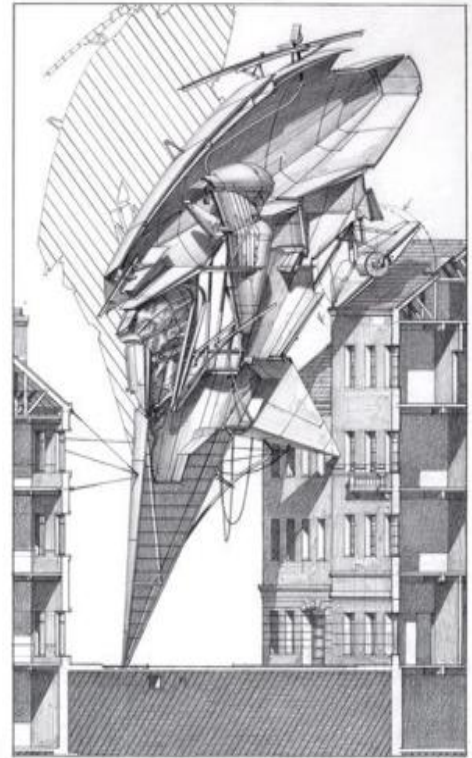
Рис. 2.1.15. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

Шляхи подолання кризового стану монотонності, вихолощеності та нудьги, перед яким опинилась архітектура модернізму в середині ХХ століття, було окреслено апологетом того самого модернізму архітектором Ле Корбюзьє.

Архітектори другої половини ХХ століття. Основні естетичні базисні засади проектної та графічної мови поетики Лебеуса Вудса зафіксували часовий переріз періоду формування та становлення архітектури деконструктивізму. Вудса можна вважати авторитетним концептуалістом та одним із засновників естетосфери деконструктивізму в архітектурі. Його графічні та живописні малюнки, архітектурні проекти, інсталяції, декорації для художніх фільмів з жанру фантастичних сформували прошарок в візіонерському тезаурусі архітектури деконструктивізму 80-х двадцятого та початку двадцять першого століть. Творчий спадок архітектора став безперечним прикладом і увійшов в стильовий шаблон естетосфери. Футуристичні проекти Лебеуса Вудса цілковито відображають деконструктивістську артикульовану лінгвістику, що належить до моностильової художньої естетичної сфери періоду раннього, зрілого та новітнього лінеарного деконструктивізму. Подібність

графопластичних прийомів зустрічається у експресіоністів початку ХХ століття Курта Швітерса, Міса ван дер Рое, Вальтера Гропіуса. А також експресіоністів середини ХХ століття Френка Райта, Фрітца Вотруба, Гьотфріда Бьома, та деконструктивістів другої половини ХХ початку ХХІ століть, насамперед групи Кооп Хіммелб(л)ау, Захи Хадід та Ренцо Піано.

Лебеус Вудс (1940-2012). Космо-футуристична та утопічна архітектура 80-х, 90-х Лебеуса Вудса за формою максимально наближена до деконструктивістської форми (рис. 2.1.16). Оскільки Вудс був очільником експериментального наукового архітектурного інституту його теоретичний та графічний спадок вважається експериментальним. Професор архітектури коледжу Купер Юніон в Нью-Йорку в різний час був запрошеним професором в різних університетах США. З 1976 року Вудс повністю присвятив себе теорії експериментального проектування. Він був співзасновником та науковим директором Науково-дослідного інституту експериментальної архітектури (англ. Research Institute for Experimental Architecture) у Нью-Йорку (США) та Берні (Швейцарія). Редагував книжкову серію RIEA, присвячену роботам молодих архітекторів. Основний напрямок досліджень Лебеуса Вудса – архітектура в кризових станах, прикордонна архітектура, архітектура майбутнього, архітектура в зонах природних катаклізмів та воєн.



1. Coop Himmelb (l) au. Реконструкція. FalkeStrasse,6. 1988 р. Відень. Австрія

2,3. Lebbeus Woods 2005, Stubenring 5, Wien.

Рис. 2.1.16. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

В філософії Вудса присутній інтерес до суспільства сучасного стану, принципово нового, що породжує новий тип міста. Його проекти футуристичні та агресивні. Радикально переосмислюють світогляд в пошуках нових способів виживання та нового середовища для людини. Вудс вивчав різноманітні аспекти архітектури за допомогою експериментальних інсталяцій, спільних проектів з іншими архітекторами та викладацькою діяльністю.

Будинки Горизонту. Horizon Houses. Проєкт. 2000 р. арх. Лебеус Вудс. За його власними словами, Будинки горизонту є просторовими структурами, які обертаються або повертаються або безперервно обертаються без фіксованих положень. (будинок Колесо, будинок Зірка, будинок Горизонт). Самохідні гідравлічні конструкції що самоперетворюються та самопересуваються, як природні організми.

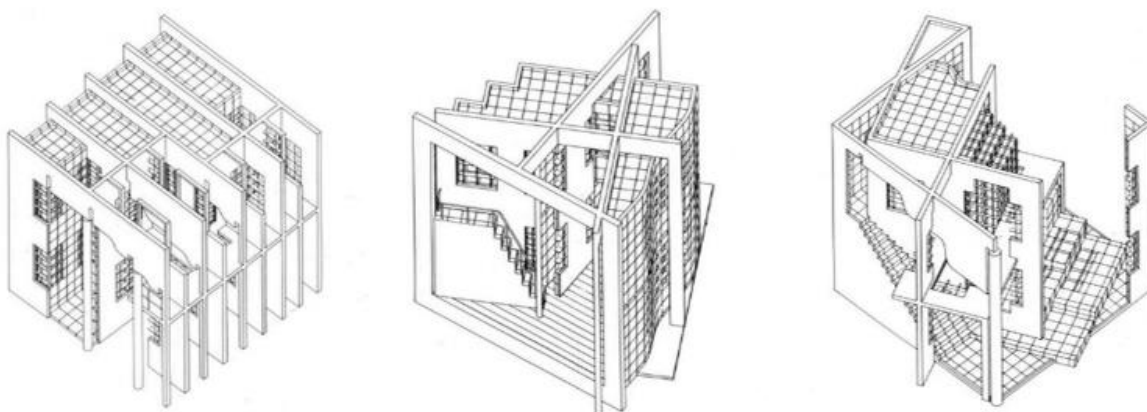
Кожен будинок у серії одночасно досліджує лінію горизонту та лінію сили тяжіння. Горизонт всесвіту та гравітаційні сили планети зустрічаються,

працюючи в різних напрямках. Гравітація притягує споруди до центру планети і встановлює горизонт. За відсутності гравітації відсутня і лінія горизонту, наприклад, як в стані невагомості у космонавтів. Кругла форма Wheel House буквалізує стаціонарний, але мобільний аспект проекту. Це також змушує будинок завжди бути на межі переїзду. Здається, що блок-хауси перебувають у стані ледь стабілізованих уламків після сейсмічної події. Сейсмічність - ключова сила та генеративний параметр для проекту. Якщо сама Земля рухається, яка архітектура могла б охопити і навіть процвітати на цьому русі, а не безуспішно намагатися протистояти втраті фундаменту.

Сказати, що ці будівлі, таким чином, існують у стані поточної катастрофи, означало б зосередитись на їх нестабільності та надмірно підкреслити їхню нестабільність, тоді як було б продуктивніше визнати, що кожен будинок керує тонкими й унікальними переговорами планети, де «планета» трактується менш як фізичний факт, а більше як гравітаційний орієнтир, абстрактна рамка впливу, всередині якої можуть формуватися певні архітектурні форми. Іншими словами, сили тяжіння можуть підштовхнути кожен будинок у той чи інший бік. Це може навіть перетягнути їх у радикально нову орієнтацію, але архітектура залишається оптично чутливою на фоні нової лінії горизонту та придатною для проживання. Це сімейство форм могло би нескінченно котитися, блукати і руйнуватися в гравітаційних полях, які ними управляють.

Хіромі Фуджії. (1933 р.). Світосприйняття японського архітектора Хіромі Фуджії сформувалось під впливом європейського структуралізму. В експериментальних дослідженнях мінімалістичних тенденцій 1960-70-х років в своїх теоретичних викладках він переводив архітектуру до її «нульового ступеня», тобто до первинного стану, вільного від будь-якого історичного значення (рис. 2.1.13).

Іронізуючи над принципами модернізму, Хіромі Фуджії з кінця 1970-х років паралельно з експериментами Айзенмана, працює з каркасною сіткою споруди, досліджуючи ідеї нейтральності в архітектурі, виконуючи експерименти накладання та зміщення форми і структури всередині архітектурної моделі.



Проект T29, 1979 р., арх. Хіромі Фуджії (Hiromi Fujii)

Рис. 2.1.13. Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ століття.

З 1970-х до 2000 років вся його творчість була організована в типології в розробці можливих варіацій. Починаючи з проекту Q (1968 рік) і закінчуючи серією Mizoe 1990-х років, Фуджії розробив численні проекти, які він розвинув як складні метаморфози.

Фуджії пояснював свою філософію створення простору, як простору краси неіснуючого. Свій метод він називає метаморфологія, що змінює загальноприйняті коди підвалин архітектури. Використовуючи набір випадкових механічних дій серед яких головною можна назвати інверсію (перестановку), Фуджії змінює відношення до таких понять як підлога, стіни, перекриття. Зокрема, його дослідження структуралістської геометризації архітектурного простору було виражено в будинку Тодорокі (1974 рік). У вкладених кубах із яких сформовано об'єм будинку, синтаксичні елементи

архітектури трансформуються до нових морфологій. Його дослідження були опубліковані Пітером Айзенманом у журналі *Oppositions*. Теоретичні роботи Фуджії викликали великий інтерес у сфері міжнародної критики, що стало приводом публікації монографії всесвітньо відомого критика Кеннета Фремптона.

2.2. Архітектурний простір деконструктивізму.

Для деконструктивізму тема природнього ландшафту органічна і надзвичайно близька, оскільки сам по собі він імітує хаотичне творення простору. Але професійно створений благоустрій в масштабах парку – досить рідке явище. В європейських столицях найбільш відомі ландшафти, організовані за принципами деконструктивної естетики існують в Берліні, Парижі та Києві. В Парижі Парк де ла Віллетт принципово побудований скоріше за патернами конструктивізму, але в загальному твердженні його відносять до ландшафтної деконструкції (рис. 3.2.1).

Сад Вигнання. Єврейський музей Берліну. Німеччина. Архітектор Даніель Лібескінд. 1988-2001р.

Оголошений в 1988 році архітектурний конкурс на розширення Музею Берліна виграв Даніель Лібескінд, який назвав свій проект «Поміж ліній». Музейний комплекс складається з будівлі, підземних приміщень і «Саду Вигнання». Безпосередньо сад знаходиться поза будівлею музею на поглибленій квадратній поверхні розміром 14х14м.

Квадратні бетонні стели перекривають огляд навколишнього середовища зсередини. Потрапити в «Сад Вигнання» можна тільки з підземних приміщень музею. В саду 49 шестиметрових бетонних стовпів. В середину стовпів засипано землю з Єрусалиму і на їх завершеннях висаджено оливкові дерева, що символізують мир і надію в єврейській традиції. Під час цвітіння олив аромат посилює вплив на емоційний стан та

почуття відвідувачів. Число 49 відноситься до року заснування Держави Ізраїль в 1948 році плюс 49-й стовп, що характеризує приналежність до цього євреїв Берліну.

По задуму автора проекту в «Саду Вигнання» відвідувач музею психологічно долучається і випробовує досвід вигнання через неврівноваженість основи та нестабільність похилених стін. Платформа, на якій розташований сад, в традиціях деконструктивізму – похила. Крім того вона знаходиться нижче рівня землі. Так само в традиціях деконструктивізму нахилені і колони-стели.

Меморіал Жертвам Голокосту в Берліні. Меморіал Жертвам Холокосту, Берлін, Німеччина. Замовник: фонд Леї Рош «Пам'ятник убитим євреям Європи» (1988 р.). Ахітектор: Пітер Айзенман. Будівництво: 2001-2005 рр.

Меморіал розташований в центр Берліна між Бранденбургскими воротами і елементами бункера колишнього керівництва нацистської Німеччини. Являє собою поле розмірами близько одного гектара на якому встановлено в чіткому геометричному порядку майже три тисячі сірих бетонних плит, що за рахунок різної висоти візуально утворюють хвилеподібний рух. Після відкриття меморіал став одним із найпопулярніших міст, який відвідують близько 3,5 мільйона чоловік за рік.

Треба зазначити безперечну подібність ідеї масштабної ландшафтної інсталяції «Меморіалу жертв Холокосту», що в п'ятдесят п'ять разів більша до подібної ідеї, втіленої раніше в архітектурній інсталяції «Сад вигнання» архітектора Даніеля Лібескінда. Одна бетонна брила якими закладено територію меморіалу, за фізичними розмірами подібна до розмірів саркофагу. Лендморфна організація загального вигляду складено на кшталт піксельної мозаїки. По швах цієї мозаїки прокладено сітку коридорів.

Психолог Колін Еллард в книзі «Середовище проживання: як архітектура впливає на нашу поведінку і самопочуття» (2015 р.), відзначає

особливий вплив архітектури комплексу на відвідувача. Відвідувач залишившись на самоті починає переживати складну гаму почуттів. Відчуття розгубленості серед сірих плит, за якими не видно навколишнього світу, вимушена розлука з близькою людиною і почуття незахищеності, яке виникає на перетині наскрізних коридорів. Психологічно все це підніме в душі хвилі страху, тривоги, туги і самотності. Так архітектору Пітеру Айзенману вдалося створити споруду, наповнену безліччю коротких, але потужних відгомонів-почуттів.

Еллард вказує, що психологічний ефект комплексу влучно досягається архітектурними засобами. Цей проект демонструє нестабільність у всіх її проявах. Раціональна та впорядкована система, що стає надто великою та непропорційною, втрачає зв'язок із людським розумінням. Так починається збурення хаосу в системах очевидного порядку. Жорстка просторова сітка створена із 2 711 бетонних саркофагів стабільних розмірів 2,375 на 0,95 метри та стабільною відстанню між ними так само 95 сантиметрів. Але перепад висот цих брил-саркофагів і поглиблення їх від умовного нульового рівня сягає до чотирьох метрів, що визиває внутрішнє психологічне коливання відвідувача меморіалу. Проходи між плитами зроблені настільки вузькими, що йти по ним можна тільки одній людині. Брили розташовані на такій відстані, щоб забезпечити лише індивідуальний прохід сіткою створених коридорів. Авторами проекту закладено перетин порожнеч сітки коридорів між саркофагами і ліній сітки більшого контексту Берліна. Відбувається прослизання в різні структурні сітки, що призводить до появи невизначених просторів. Простори плинно згущуються, підвищуються або поглиблюються, щоб забезпечити новий досвід з нової локації меморіалу. Проте залишається незмінною ідея про те, що саркофаги простягаються між двома хвилястими сітками. Те, як ці дві системи взаємодіють, описує зону нестабільності між ними. Ці нестабільності або

нерівності накладаються як на топографію майданчика, так і на верхню площину поля бетонних саркофагів.

Таким чином створюється перцепційна (сприйняття) та концептуальна розбіжність між топографією землі та верхньою площиною стел-саркофагів. Це символізує різницю в часі. Реєстрація засобами штучно створеного ландшафту цієї відмінності створює відчуття втрати. У меморіала не існує меж, шляху, маршруту, мети, початку і закінчення. Тривалість досвіду відвідувача не дає йому можливості для розуміння середовища, так само як неможливо зрозуміти Голокост. У цьому контексті немає ні ностальгії, ні спогадів про минуле, лише жива пам'ять про індивідуальний досвід.

Пітер Айзенман користувався втіленням в ландшафтному деконструктивізмі принципом точкової організації простору. Цей принцип вже опрацьовувався ним раніше і свого часу був застосований Бернаром Чумі в проекті Парку де ла Віллет (1983 р.). Геометрично чітко розчинену в просторі предметну точковість П. Айзенман максимально стисло концентрує і перетворює в просторову, тілесно відчутну піксельність. Меморіал – приклад лендморфної архітектури. Естетика і філософія цього напрямку втілювалась в подальших проектах його однодумців.

Споменіки. Побудовані з середини 1960-х років за наказом президента тодішньої Югославії Йосипом Брозом Тіто, бетонні та металеві конструкції були розроблені численними архітекторами і скульпторами, серед яких Градимир Медакович, Войнин Стоїч та інші щоб продемонструвати силу соціалістичної республіки на балканських пагорбах і долинах. Фотозображення бельгійського фотографа Яна Кемпенаерса задокументували серію зруйнованих пам'ятників Другої світової війни, розкиданих по всьому ландшафту колишніх югославських територій. Зробивши майже сотню фотографій скульптур-пам'ятників Ян Кемпенаерс завершив свою роботу в 2009 році представивши фото «Меморіали Другої

світової війни» в лондонській галереї Бріз Літл. Абстрактні експресіоністичні скульптури імітують природні утворення, схожі на реліквії з іншої планети або на постапокаліптичні залишки зруйнованої цивілізації, які несуть у собі міфічні послання.

Україна-мати. Київ. Галерея героїв фронту та тилу. Національний музей історії України у Другій світовій війні. Київ, Україна.1981р. Архітектурна ідея: Вучетич Є.; архітектор: Стамо Є.; скульптори: Бородай В., Єлізаров В.; Іванов І., Кислий С., Мезенцев І., Сагоян Ф., Фещенко М., Швецов В., Вінолікін В. Площа меморіального комплексу: 10 гектарів (рис. 2.2.3).

Найбільший міський меморіальний ландшафтний парк Європи, з найвищою скульптурою. Висота скульптури-монументу з п'єдесталом складає 102 м, що на 9 м вище американської статуї Свободи (93м).

У вітчизняній практиці одним із об'єктів з елементами деконструкції можна вважати Галерею героїв фронту та тилу, що являє собою частину ландшафтного комплексу Національного музею історії України у Другій світовій війні. Проектуючи галерею, що веде до головної споруди меморіалу, автори проекту штучними засобами створили хаотичне розташування бетонних брил які імітують зіткнення скельних порід.

Тектонічний рух, створений непереборними силами природи символізує хаос, нестабільність, швидкі непередбачувані зміни, напругу в суспільному настрої, фізичну боротьбу під час глобальних військових дій, боротьбу, подібну до протистояння людських фізичних та інтелектуальних ресурсів під час конфліктів. Штучно створені тектонічні нашарування виконують роль загального об'єднуючого фону для реалістичних скульптур героїв фронту та тилу, які були виконані в стилі пануючого на той час соціалістичного реалізму.

В часи сімдесятих років ХХ ст. не був введений в загальний архітектурний тезаурус термін деконструкція. Ландшафтну композицію

«Галерея героїв» можна розглядати як приклад інтуїтивних пошуків нових засобів виразності серед представників вітчизняних мистецьких сфер в художньому полі синтезу мистецтв. Розглянутий комплекс підтверджує гіпотезу про доречність використання естетики деконструктивізму в ландшафтних комплексах при створенні меморіальних об'єктів, присвячених пам'яті трагічних сторінок в житті людства для зображення та передачі відповідних переживань.

Національний музей історії України у Другій світовій війні
Галерея героїв

- Ландшафт навколо монументу Матері-Батьківщини, Київ. 1981 рік

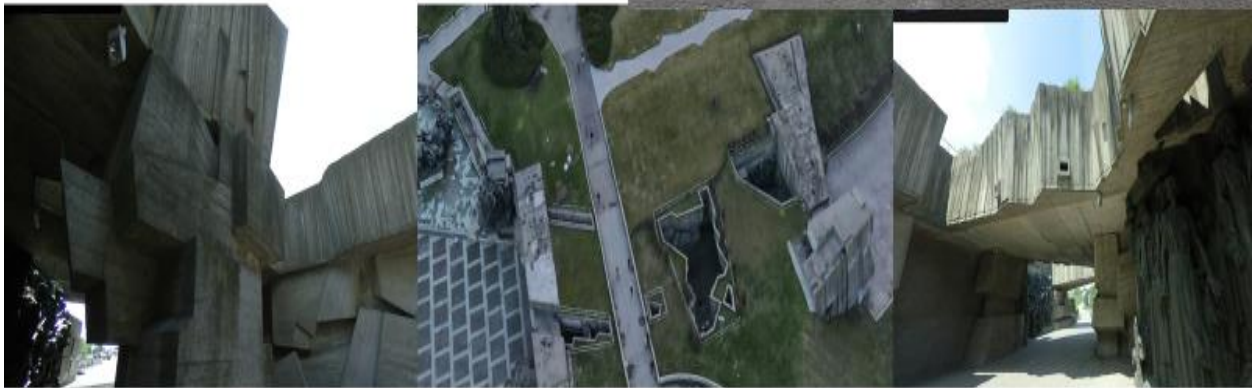


Рис. 2.2.3. Архітектурний простір деконструктивізму.

Контекстуалізм в міському середовищі. Ландшафт та ментальність мешканців міст диктують умови впровадження авангардної архітектури яка може сприйматись як антифонова, але іконічність її образів нав'язливо привертає увагу. Розвиток технологій та інноваційність виступають в якості рушійної сили архітектури, а естетика значущих об'ємів вирішується в складних скульптурних формах. На початку ХХ століття активно

обговорювались та визивали багато суперечливих думок питання співіснування та взаємовпливу давніх і новітніх для свого часу архітектурних споруд. Ця сфера вивчається фахівцями і науковцями, які дають рекомендації, що до рішень такого складного питання. На всесвітніх форумах урбаністами приймалися міжнародні положення і правила забудови історичних міст. Термін екзистенція походить від латинського визначення сукупності понять – виникаю, опиняюся, існую. В дев'яностих роках ХХ століття та на початку ХХІ найпередовіші технології проектування та будівництва, а також сприйняття соціумом нової естетики дозволили нео-конструктивізму та деконструктивізму освоюватись в центральних районах міст [4].

В таблиці перераховано 150 споруд побудованих в різних містах Європи, що мають причетність до деконструктивізму (рис. 2.2.1).

Ці споруди, що опинились та існують поряд з історичною архітектурою стали причиною суперечливих, а іноді конфліктних ситуацій та полярних думок. На протязі майже ста років процеси збереження історичних міст в загальних умовах розвитку та еволюційного їх перетворення безперервно досліджуються. Прийнято міжнародні хартії та конвенції про збереження історичних ансамблів. Видана низка збірників, що до принципів збереження історичного середовища. Серед низки документів в одній із Міжнародних хартій, яку було прийнято в Вашингтоні (Вашингтонська хартія, 1987р.) стосовно історичних міст записано слідує: «... Всі міста світу, як матеріальне вираження різноманітних суспільств, що змінювалися протягом історії, є історичними» [90]. Допускається введення в існуючу історично сформовану тканину міського ансамблю елементи сучасного характеру за умови, що вони не порушують гармонії ансамблю. Такі елементи можуть сприяти збагаченню художнього образу ансамблю. Отже, заперечення, що до новітнього будівництва в історичних містах відсутні. Відкритими залишаються питання форми і образу споруд.

СПИСОК ОБ'ЄКТІВ АРХІТЕКТУРИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В МІСТАХ ЄВРОПИ

Відень	Кооп хіммелб(л)ау	офіс юридичної компанії
Відень	Домінік Перро	хмародер DC Таувер 1
Відень	Гюнтер Доменіг	офісна споруда Т-мобайл
Відень	Делуган Мейсл	офісна споруда RAY 1
Відень	Кооп хіммелб(л)ау	виробниче підприємство
Відень	Ханс Холяйн	павільон Крило соравія
Відень	Кооп хіммелб(л)ау	комплекс споруд Газометри
Відень	Заха Хадід	комплекс споруд Шпіттеляу
Відень	Заха Хадід	економічний університет
Інсбрук	Заха Хадід	гірськолижний підйомник
Штайндорф	Гюнтер Доменіг	власний будинок
Грац	Pachleitner group GS	офіс MP09 Чорна пантера
Грац	Hofrichter-Ritter Architects	каплиця спокою
Зальцбург	Klasz Kleeberger	громадський центр Ріф
Ерль	Делуган Мейсл	фестивальна зала
Мінськ	В.Крамаренко	музей історії війни
Антверпен	Заха Хадід архітектс	офіс Порт хаус
Монс	H2a Architects&Associates	виставковий центр
Сарасво	Лебеус Вудс	офісна споруда
Ватикан	Пітер Айзенман	внутрішній двір палацу

Лондон	Ренцо Піано	хмародер Уламек
Лондон	Кон Педерсон Фокс	офісна споруда Скальпель
Лондон	Херцог та Де Мірроу	галерея Тейт
Лондон	Фостер	муніципалітет
Манчестер	Даніель Лібескінд	філіал імперського музею
Едінбург	Енрік Міралес	шотландський парламент
Лондон	Заха Хадід	галерея Рока
Глазго	Заха Хадід	музей Ріверсайд
Афіни	Бернар Чумі	музей Акрополю
Тбілісі	Architects of invention	будинок прокуратури

Тбілісі	Григорій Кхмаладзе	завод кави
Батумі	Георгій Хмаладзе	кафе Мак Дональдс
Копенгаген	Заха Хадід	музей Ордруп
Копенгаген	Заха Хадід	музей Ордруп
Копенгаген	Даніель Лібескінд	музей
Копенгаген	3XN Architects	культурний центр
Копенгаген	3XN Architects	готель Белла скай
Копенгаген	3XN Architects	офіс KMPG
Аальбор	Кооп Хіммелб(л)ау	офісна споруда
Орхус	Dorte Mandrup	оглядова вежа

Роскіле	Ерік ван Егерат	спалювальний завод
Дублін	Даніель Лібескінд	офісна споруда
Мадрид	Філіп Джонсон	офісн споруда ворота европи
Мадрид	Фюнде	культурний центр
Альмаден	Санчо Мадридехос	каплиця
Адехе	Фернандо Меніс	музей
Барселона	Міралес	офіс гас нетчурал
Барселона	Міралес	павільйон для стрільби з лука
Барселона	Міралес	кладовище Ігуалда
Барселона	Herzog &Meuron	Forum Bilding

Більбао	Френк Гері	арт-музей Гугенхайма
Більбао	Coll-Barreu arquitectos	гол оф охорони здор басків
Моліна-де-Се	Clavel Arquitectos	павільйон жк Тіера Каліда
Терагона	Гюнтер Доменіг	проект
Рим	Заха Хадід	держ арт музей MAXXI
Рим	Оділь Дек	муніцип арт музей MACRO
Альмаден	SM.AO	каплиця
Мілан	Заха Хадід	виставкові павільйони
Мілан	Лібескінд	фіера мілано
Неапіль	Заха Хадід	метрополітен Афрагола

Неапіль	1 Заха Хадід	метрополітен Афрагола
Тренто	1 Ренцо Піано	музей науки
Больцано	1 Cino Zucchi	штаб-квартира Salewa
Падуя	1 Даніель Лібескінд	меморіал 11 вересня
Неапіль	1 Заха Хадід	вокзал
Казальгранде	1 Даніель Лібескінд	керамогранітна стела
Вільнюс	1 Даніель Лібескінд	музей мистецтва МО
Вільнюс	1 Заха Хадід	ермітаж Гугенгайм
Люксембург	1 Заха Хадід	кампус AUB
Люксембург	1 Arguitectonica architects	башта Infinity

Люксембург	Metaform Architects	пішохідний міст
Валлетта	Святозар Андріїв	проект. музей скелі
Валлетта	Річард Інгланд	церква Хал Фарруг
Амстердам	Кооп Хімелб(л)ау	музей сучасного мистецтва
Амстердам	Делуган Мейсл	музей кіно
Амстердам	Бен ван Беркель	будинок Мебіуса
Амстердам	Rijnboutt	меморіал холокосту
Амстердам	Rafael Vinoly Architects	вежа Mahler 4
Амстердам	Ренцо Піано	музей NEMO
Амстердам	Даніель Лібескінд	музей холокосту

Роттердам	ОМА, Рем Кулхас	башти де Роттердам
Гаага	Рем Колхас	театр танцю
Гронінген	Кооп Хіммельб(л)ау	музей
Гронінген	Кооп Хіммельб(л)ау	павільон
Утрехт	Енріке Міралес	ратуша
Берлін	Даніель Лібескінд	Єврейський музей
Берлін	Сергій Чобан	музей проєктної графіки
Берлін	Френк Гері	банк DG
Берлін	Пітер Айзенман	будинок соціального житла
Берлін	Рем Кулхас	будинок чекпоінт Чарлі

Берлін	Заха Хадід	офіс на Курфюрстендам
Берлін	Пітер Айзенман	проскт. Макс Рейнхардт хаус
Бенсберг	Гьотфрід Бьом	ратуша
Вольфсбург	Заха Хадід	науковий центр Phaeno
Веймар	Вальтер Гропіус	меморіал Героїв маршу
Валь-ам-Рейн	Заха Хадід	пожежне депо фабрики Вітра
Майнц	Мануель Герц	синагога
Дрезден	Лібескінд	музей збройних військ
Дрезден	Кооп Хіммельб(л)ау	кінотеатр UFA
Нюрнберг	Гюнтер Доменіг	центр документації

Нюрнберг	Заха Хадід	павільон
Фельберт	Готфрід Бьом	церква палігримів
Мюнхен	Кооп хіммельб(л)ау	павільон
Мюнхен	Кооп хіммельб(л)ау	держ опера павільон
Мюнхен	Кооп хіммельб(л)ау	музей BMW
Мюнхен	Кооп Хіммельб(л)ау	академія мистецтв
Мюнхен	Айзенман	стадіон
Франкфурт-на-М	Кооп хіммельб(л)ау	европ центр банк
Ляйпциг	Заха Хадід	музей БМВ
Штутгарт	Гюнтер Бениш	дослідний інститут Сонця

Штутгарт	Делуган Мейсл	музей Порше
Вайл-ам-Рейн	Френк Гері	музей Вітра
Осло	Снохетта	Опера хаус
Молде	3XN Architects	театр
Варшава	Лібескінд	хмародер Злата
Гданськ	architektoniczne kwadrat	музей війни
Торунь	Фернандо Меніс	культурний центр
Сопот	Шотінскіх, Залевський	кривий дім
Ліссабон		океанський термінал
Печіца	Клаудіу Йонеску	музей Диджитал

Львів		стадіон
Харків	SBM Studio	будинок Землянка
Будапешт	Ерік ван Егерат	національний банк Нідерландів
Будапешт		станція метро лінії M4
Париж	Френк Гері	фонд Луї Вітон
Париж	Френк Гері	музей кіно
Париж	Жан Нувель	філармонія
Париж	Жан Нувель	музей Бранлі
Париж	Бернар Чумі	Парк де ля Віллет
Бланьяк	NBG Architectes	технічний центр Blagnac

Ліон	Кооп Хімелблау	музей Конфлюенс
Страсбург	Заха Хадід	офісна споруда
Ренн	Оділь Декк	арт музей
Мюлуз	Поль Ле Квернек	культурний центр
Періге	Снохетта	музей печерного мистецтва
Монтпельє	Заха Хадід	pietresvives
Загреб	Воин Бакич	меморіал мешканцям Кордун
Слабінья		меморіал жертвам фашизму
Прага	Френк Гері	національний банк Нідерландів
Прага	Ян Шиндлер	студентський будинок

Орлова		гімназія Потіш та Кішки
Берн	Даніель Лібескінд	офісна споруда
Базель	Herzog Meuron	виставковий центр
Женева	Бернар Чумі	офісна споруда
Невшатель	Кооп Хімелблау	виставка Експо 02
Де-сен-лу	Daniilo Mondana	каплиця лікарні
Стокгольм	White Arkitekter	готель Water Front
Мальме	Кім Утзон	морській універ Торнхусет
Мальме	Айзенман	бібліотека
Мальме	Калатрава	хмарочос Turning Torso
місто	автор	назва

Рис. 2.2.1. Архітектурний простір деконструктивізму.

Правове поле. На протязі століть склалась парадигма, що Європа це колиска тектонічної архітектури, цю архітектуру звикли називати традиційною, класичною, врешті решт європейською. Але від початку XX століття в людську ментальність почали проникати авангардні ідеї, що до справжності існуючих на той час цінностей взагалі, та зокрема в архітектурі. Авангард виник на базі філософської парадигми тотального пошуку нового. Він заклав базис, на якому формувались нові смаки, нові форми і тенденції. В загальноісторичному культурному розвитку людства ціннісні орієнтири постійно змінюються, що призводить до перегляду певних естетичних канонів, які формувалися впродовж віків. XXI століття – ера інноваційного дизайну. Подібно живому організму просторовий каркас міста оновлюється за рахунок мускульного корсету нової забудови. Засобами деконструкції виражається інформаційне навантаження в соціокультурному просторі. У мистецьких творах початку XX століття, зокрема в творах експресіонізму, як то в художній літературі, малярстві, чи в пластичних мистецтвах, яскраво відображена картина зламу, присутня деформація форми, панують декадентні лейтмотиви, відбувається чітка зміна парадигми – відмова від консервативного світосприйняття.

У світосприйнятті, що до зодчества склалась парадигма, що класична архітектура старих міст визиває відчуття перенасиченості. Одноманітність арок та колон не сприймалась революційною свідомістю особистості нової індустріальної філософії. Яскравий тому приклад – ідея Ле Корбюзьє під назвою «план Вуазен» (1925) – тотальне перепланування центру Парижу вже перепланованого Османом в середині XIX століття. Тобто заново переписати написано. Вимушеним приводом глобального процесу по зміненню усталених образів європейських міст стала Друга світова війна, під час якої було порушено цілісність та щільність еволюційної забудови історичних міст, особливо центру Лондона. На відміну від архітектури, що була побудована до початку двадцятого століття, модерністичні споруди, зведені в

період тридцятих-вісімдесятих років XX століття, в уявленні більшої частини соціуму вважаються утилітарними і тому від них легко відмовляються. Мається на увазі факт фізичної деконструкції з метою розчищення майданчику під нове будівництво.

Формування міського простору, в якому приймає участь деконструктивізм – це виправдання хаотичного надлишку інформації, як продукту цифрової культури. В архітектурно-візуальному аспекті кожне місто має свою мелодіку і своє звучання, що робить його впізнаваним серед інших міст. Найціннішим надбанням штучно створеного середовища може бути архітектура, що звучить як ансамбль, тобто кожен будинок і споруда своїм існуванням створюють загальне синергетичне звучання. Продовжуючи проводити аналогії з музикою що до європейського міста, його образне звучання можна порівняти з виступом рок-групи, яка виконує свої композиції при підтримці симфонічного оркестру.

Столиці європейських держав, а також міста з глибокою історією, на початку XXI століття поповнились об'єктами деконструктивізму, що стали антагоністами усталеного уявлення про архітектурну красу. Саме таку архітектуру стали замовляти приватні фонди, чиновники від держави, муніципалітету, та релігійні громади, орієнтуючись на популярність деконструктивізму, престиж та відповідність часу. Умови впровадження об'єктів деконструктивізму в європейських столицях мають свої відмінності.

В скульптурній архітектурі присутні пошук абсолютно нових естетичних ресурсів, таких як гротеск, потужна виразність художнього образу, динамізм, екзальтація, різкі контрасти, наближення до природних форм, випадковість та асиметричність, підвищення емоційного градусу, епатажність, конфлікт, вторгнення в паралельні матерії, руйнація конструктивної цілісності, акцентуація за рахунок притягування уваги. Гостро авангардні споруди суспільство і соціум сприйняло, як ознаку часу і взірць його естетичного виразу.

Історичне міське ядро досліджували М. Бевз, О. Беккер, Є. Водзинський, А. Іконніков, К. Лінч, О. Маслов, Є. Михайловський, Л. Прибега, Т. Устенко, О. Щенков. Ґрунтовно досліджується міське ядро середовища і пам'яткоохоронна тема Леонідом Прибеґою. В одній із своїх книг він дає слідуєче розуміння цього поняття: «...історичне середовище визначається як просторово-часове поле життєдіяльності людини, організоване успадкованою системою будівель і споруд чи їх фрагментів у ландшафтних умовах відповідної території» [91]. «Змістовність історичного середовища залежить від стилістичного різноманіття забудови та широти хронологічного діапазону будівель, представлених у відповідному творенні.» [90].

Стилістичними нашаруваннями в забудові фіксується рух часу. Автентичну історичного пласта забудови виявляють тактовно вписані в історичне середовище новітні архітектурні форми. Вони являють собою сигнацію і засвідчують спадкоємність у розвитку міського організму. Продовжуючи тему співіснування різних стильових поколінь містобудівної спадщини Л.В.Прибеґа зазначає в своїй монографії: «... архітектура як мистецтво реального творення завжди , в усі епохи, через пластику форм, архітектурно-пластичну мову, характерну тільки для свого часу, засвідчує розвиток суспільства, його культуру, рівень науково-технічних та економічних досягнень. Зрештою, нові споруди, де б вони не зводилися, в тому числі і в історичному середовищі, мають бути сучасними, відображати новітній, в контексті світових досягнень, рівень архітектурної творчості...» [91].

З часів прийняття Вашингтонської хартії при формуванні міського організму прийнято використовувати метод середовищного підходу. Цей метод описано зокрема київським науковцем Абрамом Мардером. Середовище змінюється в антропогенному процесі життєдіяльності людини. «Середовищний підхід у проектуванні визначається розглядом системи

форм, пов'язаних між собою функціонально-просторовими відношеннями» [58].

Професор Лариса Скорик наголошувала в своїх роботах на ролі масштабної шкали в містобудівному комплексі зазначаючи, що урбаністична ідея повинна враховувати містобудівний масштаб при підпорядкуванні містобудівного комплексу [108]. Масштабна шкала в урбаністиці різноманітна і складна. Найменша – діалог окремої споруди з мікропростором міста, найбільша – сприйняття міста з різних точок навколишнього ландшафту: головних магістралей, панорамних точок, центральних вулиць. Містобудівні системи середньовіччя, як правило, мали невеликі розміри, за винятком міст, що розвивались на античній основі, таких, як Рим, Лондон, Париж.

Середовище. «Пара понять середовищність та самодостатність є критерієм, що визначає більший чи менший ступінь зв'язку архітектури з середовищем. Як конструктивізм, так і деконструктивізм є самодостатніми течіями, які слабо пристосовуються до навколишнього і мало зважають на його умови, прагнучи диктувати свій погляд.» [46]. Так висвітлює урбаністичну сторону деконструктивізму в своїй науковій роботі Ольга Криворучко. Деконструктивізм з'явився в постіндустріальному суспільстві де індивідуальність та унікальність стала найважливішою вимогою. Якщо мова йде про загальний історико-культурний рівень відношення до архітектурної спадщини світового надбання, то в якості прикладу наводяться давні європейські міста, що вважаються в вітчизняній професійній сфері еталонними взірцями.

Вікова різниця цих міст близько п'ятисот років: Афіни (час існування понад 3,5 тисячі років), Рим (час існування понад 3 тисячі років), Париж (час існування 2,5 тисячі років), Лондон (час існування 2 тисячі років). Міста-символи пов'язані з епохальними винаходами, довершеністю споруд стіечно-

балочної системи, арочних та стрільчатих конструкцій, барокової і авангардної архітектури.

Афіни. Греція. Новий музей Акрополю – Acropolis Museum в десять разів перевищив виставкові об'єми попереднього музею. В конкурсі проектів перемогу здобув швейцарський архітектор Бернад Чумі [180]. Один із перших архітекторів-деконструктивістів, якій втілював у вісімдесяти роки ідеї авангарду 20-х, переосмислював і застосовував їх у паризькому парку Ла-Віллет. Через тридцять років із його майстерні виходить проект, в якому продовжується застосування принципів конструктивізму, модернізму, мінімалізму і деконструктивізму. В загальній композиції превалюють горизонтальні лінії. На фасад винесено конструкції сходів, що за своєю формою доповнюють деконструктивний стиль музею. Зовнішній образ споруди апелює до пошарових археологічних зрізів ґрунту, що зміщені один відносно одного і кожен шар ґрунту можна розглядати, як історичний період.

Математик і архітектурний критик Нікос Салінгарос, відомий своїми роботами з теорії архітектури, теорії складності та філософії дизайну, запеклий противник авангарду в архітектурі і зокрема деконструктивізму, на відміну від інших критиків впевнений, що споруда музею загрожує навколишній історичній забудові. В книзі «Небезпека деконструктивізму. Вірус Дерріди» Салінгарос різко засудив проект музею. На глибоке переконання Салінгароса, Новий музей Акрополя – це прикрий прецедент! Він пише, що деконструктивізм в особі архітектора Бернарда Чумі залишає сумний слід на фундаменті західної цивілізації в грецьких Афінах. «Творче минуле стикається з деструктивною сучасністю і як висновок, а скоріше постскриптус – архітектурний канібалізм в Афінах.» [196, р. 134]. Отже, войовничо налаштований Нікос Салінгарос ставить питання собі та оточенню – можливо версія теорії архітектури деконструктивістів служить димовою завісою для починань, спрямованих на шкоду цивілізації, «...чи

готова цивілізація пожертвувати своїм благополуччям, щоб зірки деконструкції засяяли ще яскравіше?» [197].

Окрім жорсткої критики з боку Салінгароса в публіцистичних баталіях що розгорнулись навколо споруди в медіа просторі багато схвальних відгуків. В 2011 році комісія премії AIA Honor Award прокоментувала, що Новий музей Афін коректно вписаний в контекст міської тканини з повагою до залишків давніх споруд. Видавництво New York Times зазначило, що споруда буде зачаровувати та одночасно спонукати до медитативного занурення в історію Парфенону. Канадський оглядач Кристофер Хьюм відмітив, що елегантна та продумана споруда ХХІ століття вражає тим, що це не архітектура заради архітектури, а скоріше модель архітектурної стриманості в якій головне – колекція артефактів.

Споруда музею в Афінах майже подібна за принципом формотворення до римського музею МАХХІ архітекторки Захи Хадід, але фасади складено із ритмічних рядів прозорих панелей та екранів. Так само, як римський музей МАХХІ, афінський музей розташований в центрі кварталу. За своїми фізичними розмірами споруда більша ніж залишки храму Парфенон, що розташований поблизу на горі Акрополь, але завершення музею спроектовано чітко в розмірах і координатах Парфенону, що може створити прецедент на повернення з інших музеїв світу залишків артефактів і встановлення їх в музейній експозиції максимально наближено до їх історичного розташування. Висота музею розрахована таким чином, щоб навколишній активний рельєф не дозволяв споруді привертати до себе увагу. Аскетичний, як для деконструктивізму об'єкт Афінського музею ховається за деревами та малоповерховими будинками різних епох.

Італія. Рим. МАХХІ. В 1990-х роках італійці прийняли рішення збудувати в Римі два державних музея сучасного мистецтва: національний і муніципальний [176, 184]. Місцем розташування для національного музею МАХХІ - Museo nazionale delle arti del XXI secolo став комплекс

казарм Монтелло, від яких у подальшому залишилися лише класичні фасади. Музей складається з двох підрозділів: «MAXXI Art» і «MAXXI Architecture». В них збираються, зберігаються, вивчаються і популяризуються матеріали з напрямків образотворчого мистецтва і архітектури. Це найбільша реалізована споруда проектного бюро Захі Хадид з усіх побудованих до 2010 року. Проект вирішує проблему міського контексту, зберігаючи зв'язок з існуючими спорудами навколо. Музейно-вистовковому комплексу наділяється образ текучої безперервності в міській структурі. Він менший за висотою серед оточуючих ділянку споруд і стає «міським щепленням», другим шаром того місця, куди його вживили. Споруда складена із видовжених по горизонту плавно зігнутих блоків, що семантично зображують рух у просторі.

За зовнішній вигляд мешканці Риму дали споруді прізвисько «спагетті». У 2010 році Римський музей сучасного мистецтва MAXXI отримав премію Стірлінга (Великобританія), як кращий архітектурний проект. Керуюча музеєм Антонія Паска Реккья, архітекторка за освітою, так описує музей на офіційному сайті: «В проекті MAXXI влучно вирішена сама ідея музею. Складність об'ємів, криволінійність стін, мінливість і переплетіння простору, його різномасштабність формують чітко окреслений просторовий і функціональний сюжет» [184].

На відміну від лондонського скайскрайперу «Уламок» в Римі споруда музею розпластана горизонтально і не порушує висотних кордонів умовної «блакитної смуги». Ця споруда ближча за формою до віденського «горизонтального хмарочосу» «Т». Півтори сотні метрів фасаду з боку віа Луіджи Полетті тягнуться двома глухими бетонними стрічками.

Масивні об'єми без жодного віконного отвору справляють враження інженерної споруди на кшталт підпірної стіни або дамби. Пласкі глухі об'єми музею різко контрастують з історичною забудовою 19 століття, що знаходиться на протилежному боці вулиці.

Лондон. Великобританія. Тейт-галері. 2016 р. Архітектори-мінімалісти, як їх називають архітектурні критики, сформувавши споруду з пірамідальних об'ємів. Суцільна маса площин прорізана вузькими вікнами у вигляді горизонтальних смуг, через які освітлюються та вентилюються внутрішні приміщення. Облицювання поверхні фасаду складене у вигляді перфорованого цегляного екрану, через який світло фільтрується вдень і через який будинок світиться вночі. Цегляна кладка з проміжками між цеглинами перетворюється з міцного та масивного матеріалу на вуаль, що покриває бетонний каркас будівлі.

Хмарочос «Уламок». 2016 р. Під час будівництва хмарочосу «Уламок» «The Shard» або «London Bridge Tower», ЮНЕСКО розглядало питання внесення краєвиду Лондона в список об'єктів, що знаходяться під загрозою (рис. 2.2.4).

Автор проекту хмарочоса архітектор Ренцо Піано – один із засновників стилю хай-тек, отримує в 1999 році одну з найпрестижніших премій в архітектурі – премію Прітцкера.

В тому ж році до нього звертається лондонський девелопер Ірвін Селлар з амбітною пропозицією запроектувати найвищу в Сполученому Королівстві споруду. На вибраному для майбутнього будівництва майдані існувала споруда башти Саутварк (висота 100м (25пов.), побудована в 1975 р., але Ірвін Селлар її викупив з метою знесення. В ескізному начерку Ренцо Піано зображує високі щогли з білими парусами, як звертання до романтичного минулого Темзенського порту[182].

Але образ споруди змінився скоріше на образ айсбергу із загостреними вгору крижаними вершинами. В період проектування хмарочоса з різкою критикою виступило товариство «Англійська спадщина», яке опікувалось збереженням і реконструкцією пам'яток архітектури. Заперечуючи будівництво представники товариства назвали споруду «уламком скла в серці історичного Лондона». Після цієї заяви назва «Уламок» залишилась

офіційним ім'ям хмарочоса, а сам хмарочос став новим висотним символом Лондона. Не тільки в консервативній Британії, але і у всьому світі соціуму властиво заперечувати те, що порушує їх звичні стереотипи. Споруду облиштовано білими прозорими панелями для розчинення в лондонському тумані.



- 1. Хмарочос Скальпель. Лондон. 2018 р. Арх. Кон Педерсон Фокс
- 2. Хмарочос «The Shard» («Уламок»). Великобританія. Лондон. Ландан бридж Стріт, 32.
Архітектор: Ренцо Піано. Проект 2000 р. Відкриття: 2012 р. Відстань до собору Св. Павла: 1 км

Рис. 2.2.4. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Лондонський хмарочос нижчий від парижської Ейфелової вежі всього на п'ять відсотків, але це безсумнівний міський висотний орієнтир. «Уламок (Зе Шард)» (310 м (95 пов.)) майже втричі вищий за собор Св. Павла (111 м.) і перебирає на себе роль домінанти в об'ємно-просторовому полі міського ландшафту. Пряма відстань від хмарочосу через річку Темзу до собору

складає один кілометр, до Лондонського Тауєру близько сімсот метрів, до Біг-Бену – два з половиною кілометра.

Під час будівництва Собору Св. Павла, однієї з найулюбленіших пам'яток британської столиці, було багато суперечливих думок, що до доречності його висоти в малоповерховій забудові. У хмарочоса «The Shard» подібна історія — заявив в урочистій промові Барон Філіпс, очільник прес-служби керуючої хмарочосом компанії Turner & Townsend. В Лондоні хмарочос «Уламок» став найвищою спорудою в місті. Розташований біля транспортного хабу, хмарочос своїм вертикальним об'ємом ставить символічний знак оклику над горизонтальним скупченням залізничних шляхів, логічно і композиційно завершує цей стрічковий рух потягів, переводячи енергію руху у вертикальний напрямок, де вона і розчиняється. Можна погодитись з теоретиками аффордансу, тобто теорії зорового сприйняття, які стверджують, що надзвичайно сміливе рішення втілено досить професійно.

Париж. Франція. В межах п'ятикілометрового радіусу навколо географічного центру столиці Франції побудовано декілька об'єктів, які стилістично відносяться до деконструктивізму. Зокрема, запроектовані Френком Гері культурний центр фонду Луї Віттон – Louis Vuitton Foundation в Булонському лісі (2014 р.) та Французська сінематека – La Cinematheque Francaise біля парку Берсі (1994 р.), що переїхала в 2005 році в цей перепланований з колишнього американського культурного центру комплекс споруд. Об'єкти архітекторів Френка Гері та Жана Нувеля в Парижі побудовані в діаметрально протилежних місцях відносно центра столиці і розташовані в парковій зоні. Увагу привертають перш за все активні та динамічні форми. Вони різко контрастують на фоні оточення і найбільш скульптурні за пластикою, більш епатажні та екстравагантні, ніж їхні афінські та римські стильові родичі.

Детальної уваги заслуговує споруда Парижської філармонії – Philharmonie de Paris архітектора Жана Нувеля (рис. 2.1.10). На відміну від стабільного, впізнаваного стилю Ф.Гері, у відомого французького архітектора на протязі часу з 1980-х до 2020-х років почерк постійно змінюється. Для Нувеля деконструктивізм – це відчуття історичного моменту, відчуття доречності та високого стилю.

Слово «філармонія» складено з двох складових понять: *phileo* «любити» і *harmonia* «гармонія». Нувель використовує цю метафору в супровідному тексті до проекту, описуючи його як гру гармонії споруди з гармонією міста, з парком Ла-Віллет 1983 рік (арх. Бернар Чумі), з «Містом музики в місті Парижі» 1995 рік (арх. Крістіан де Портзампарк), з автодорогою Периферік, що окреслює п'ятикілометровий радіус навколо центру столиці Франції.

Філармонія це не окрема споруда, це будівля-пагорб в парку Ла-Віллетт, яка є його органічним продовженням. Це свого роду штучна гора, бельведер, на який можна піднятися серпантинним шляхом і оглядати панораму міста. Автор звертається до природних форм кам'яної скелі. Великий Зал Філармонії, розрахований на 2400 слухачів, побудовано, як грандіозний простір, що представляє собою новітнє досягнення в області акустики і здатне прийняти найбільші симфонічні оркестри світу. Директор Філармонії Лоран Бейл з ентузіазмом заявив про акустичні переваги вирішення планування залу і про те, що між диригентом і слухачем останнього ряду всього 32 метри.

Гайнбург. Австрія. 2011. Форма перевернутого куполу покрівлі спирається на чотири ніжки колон. Семантика покрівлі розроблена з посиленням на форму даху романського склепу, що розташований неподалік. Лінії силуету покрівлі цієї багатовікової споруди скопійовано і переведено за допомогою сучасних цифрових інструментів у лінії даху протестантської церкви. Світло приходить зверху через три світлових отвори.

Співвідношення числа три в проекті з поняттям Трійці в християнському богослов'ї можна інтерпретувати як «Навмисний збіг». Скульптурна дзвіниця на Привокзальній площі доповнює ансамбль. Як і інші проекти Кооп Гімелб(л)ау, елементи даху будівлі церкви були зібрані на суднобудівній верфі.

Реалізація складної геометрії покрівлі вимагала спеціальних технологій обробки та виготовлення, доступних тільки в суднобудівній промисловості. Конструкція даху була доставлена в Гайнбург чотирма окремим частинами, зібрана і зварених на місці. Головний архітектор проекту Вольф Прікс описуючи будівлю написав, що взірцем для наснаги та наслідування був монастир в Ла-Турет, запроектований архітектором Ле Корбюзье та музикантом Янісом Ксенакісом. Що для нього архітектура, це частина культури ХХІ століття яка відображає і дає дзеркальне відображення різноманітності, напруженості та складності сучасного міста.

Берлін. Німеччина. 2013. Автор проекту і засновник фонду Tshoban On Pfefferberg створив багато архітектурних об'єктів в Німеччині. Фасад споруди музею складається із кубічних об'ємів і завершується скляним пентхаусом на вершині. Виразний об'єм Музею цікавий як з далеких так і з близьких точок споглядання. Ідея проєкції на стіни його внутрішнього змісту привела до створення рельєфної поверхні із зображенням архітектурних креслень. На фасаді створена ілюзія нашарувань безліч листів з фрагментами графічних зображень. Рельєфна тема фасадів підтримується і в інтер'єрі. Споруда музею креслень за своєю стилістикою кросс-стильова, оскільки досить часто її зараховують до стилю мінімалізм.

Майнц. Німеччина. 2010. Синагогу побудовано у вигляді слова «קָדָשׁ» (кадуш), що на івриті означає піднесення, або благословення. Всі п'ять літер слова читаються в розрізі споруди. Слід було так вписати невисоку будівлю в простір, оточений 6-7 поверховими будинками, щоб вона не поступалася міському контексту, але не дозволяла себе придушувати. Форма

фасаду і зашифроване в ній слово підтримують сакральний статус місця. Команда Мануеля Герца досліджувала межі можливого в будівництві - наприклад, запроектувала з бетону на 25-метровій висоті кут, що нависає над вулицею. Глазурована кераміка, якою оброблено фасад, відбиває сонячне світло і за рахунок цього дає широку палітру кольорів. Важливий урок, який архітектор отримав з Талмуда, – спостереження за механікою рабинської дискусії. Учасники розмови користуються літерами, як цеглою, переставляючи їх місцями. У рабинській традиції цілком природньо переставляти букви всередині слова (тим більше, що іврит легко це дозволяє). Так будуються нові смисли, так отримується анаграма, нова сутність, витончений поворот дискусії, нова будівля думки.

В священних рукописах Старого Заповіту існує текст про те, що спочатку було Слово. Продовжуючи цю сентенцію про Слово, Жак Деріда побудував філософську теорію деконструктивізму описавши її в тексті з назвою «Про грамотологію».

Описуючи тему присутності деконструктивних споруд в європейських столицях, зокрема, що стосується вітчизняного простору, треба зазначити, що найбільша концентрація об'єктів з елементами деконструктивізму розташована окрім столиці також в містах Дніпрі, Харкові, Львові та Одесі. Ці об'єкти з'явилися на протязі крайніх тридцяти років, за виключенням Алеї Героїв в ландшафтному парку біля монументу України-матері в Києві (1981 р., арх. В.Єлізаров).

Київ. Україна. Більшу кількість об'єктів з елементами деконструктивізму побудовано в перше десятиліття двотисячних років. Резонансним вважається проєкт реконструкції площі перед Національним спортивним стадіоном «Олімпійський» (архітектор Сергій Варивода), але спорудження комплексу не було здійсненим. Використовуючи системний підхід для визначення стильової приналежності, а саме порівнюючи об'єкти

із шаблоном деконструктивізму, можна визначити наявність в спорудах характерних для цього стилю (рис. 2.2.1, рис. 2.2.2).

На правобережній частині Києва та в центральних районах столиці відзначимо декілька архітектурних споруд, що за естетикою наближені до деконструктивізму. Це споруди, запроєктовані в архітектурних бюро Олександра Ковалю (Бізнес-центр 101 Tower, вул. Толстого, 57. Архітектурне бюро “А.Коваль”, “Архіматіка”, 2011 р.) та Андрія Пашенько (Бізнес-центр IQ. вул. Болсунівська, 13-15. 2013 р.; квартал В12-Unit-City. вул. Сім’ї Хохлових, 8, 2018 р.).

Проєктувальники з архітектурного бюро Андрія Пашенько одні з перших використовували у своїх проєктах елементи деконструктивізму. Споруда бізнес-центру IQ (рис. 2.2.1), побудована в 2012 р. акцентовано привертає увагу. Циліндричні об’єми башт, в яких розташовно офісні приміщення, розколоті та зміщені як по горизонталі так і в вертикальній проєкції. По характеру вирішення об’ємної форми IQ-центр нагадує лондонський Сіті-холл архітектора Нормана Фостера.



1. В 12-Unit-City. вул. Сім’ї Хохлових, 8, Київ, Україна 2018 р., арх. Андрій Пашенько.
2. Бізнес-центр IQ. вул. Болсунівська, 13-15. Київ, Україна, 2013 р., арх. Андрій Пашенько.

Рис. 2.2.1. Архітектурний простір деконструктивізму.

Аналізуючи забудову лівого берега Дніпра в Києві, треба відмітити декілька споруд, що мають риси деконструктивізму (рис. 2.2.2). Серед них: Станція «Славутич» Сирецько-Печерська лінія. Арх. М. Альошкін, 1992 р.; Коворкінг-центр «The Space». вул. Полуботка, 1а, 2005 р.; ТЦ «Кубік» вул. Малишка, 3; ЖК «inSilver». вул. Срібнокільська, 3, 2008р.; ЖК Урбан-парк. вул. Магнітогорська, 5.



1. Коворкінг-центр «The Space». 2005 р.
вул. Полуботка, 1а. Київ, Україна;
2. ТЦ «Кубік» Малишка, 3
Київ, Україна;
3. Станція «Славутич». Сирецько-Печерська лінія.
Арх. М. Альошкін, 1992 р., Київ, Україна

Рис. 2.2.2. Архітектурний простір деконструктивізму.

Організація внутрішнього простору. Тему просторових відносин в тканині міста та в інтер'єрі освітлювали вітчизняні та зарубіжні дослідники: Криворучко Ольга, Лінда Світлана, Марковський Андрій, Олійник Олена, Скорик Лариса, Стародубцева Лідія, Ушаков Гліб, Черкес Богдан, Шліпченко Світлана, Добріцина Ірина, Іконніков Андрій, Хайт Володимир. Про хаотичність простору писав на сторінках своєї книги «Нью-Йорк у нестямі» архітектор-деконструктивіст Рем Кулхас. Естетичний та емоційний вплив внутрішнього оточення в архітектурній споруді досліджував в своїх наукових публікаціях П. П. Мардер та Г. О. Осиченко. Середовище всередині деконструктивістських споруд розглядали теоретики та практики Пітер

Айзенман, Даніель Лібескінд, Френк Гері, Кеннет Фремpton, Джонатан Глансі. Внутрішній простір об'єктів деконструктивізму розглядався дотично і питання особливостей рис деконструктивізму в інтер'єрі на актуальний момент залишається відкритим для більш глибокого дослідження. Фахівці музейної справи в своїх наукових працях до цього часу глибоко не вивчали об'єкти архітектури деконструктивістського напрямку.

В навчальному посібнику П. Вербицька розглядаючи музей як комунікативний простір, не достатньо приділила уваги питанням функціональної організації простору запропонованих в дослідженні спорудах.

Аналізуючи тему створення внутрішніх просторових ландшафтів в об'єктах деконструктивізму, зокрема в музейних та виставкових комплексах, що були побудовані в європейських столицях, треба зазначити про появу нової, нелінійної парадигми в створенні внутрішнього простору в спорудах деконструктивістського стилю.

Архітектори, роботи яких причетні до одного стильового потоку, на разі деконструктивізм, проектуючи подібні за функціональним призначення споруди, по різному викладають своє бачення внутрішнього простору, але всіх об'єднує головна філософська ідея деконструктивізму – умовно розібрані конструкції складено з метою отримання нового сенсу. Уявно знову складені конструкції не щільно прилягають одна до одної. Простір сформовано нібито в результаті тектонічних рухів, що спричинили появу тріщин та втрату вертикальної і горизонтальної рівноваги конструкцій. Внутрішні простори семи відомих архітектурних об'єктів, розташованих в центрах європейських столиць підпорядковані серендипній та директивній організації руху відвідувачів. В контексті цих понять присутні майже всі схеми планувальної побудови споруд: анфіладна, спіралеподібна, периметральна, променева та зірково-променева. Колір внутрішніх

приміщень переважно білий або металевий. В гармонії із формою можна зазначити також застосування активних чорних та червоних кольорів.

Афіни. Музей Акрополя. 15, Dionysiou Areopagitou, 117 42. Афіни. Греція. Арх. Бернард Чумі. Замовлення 2001 р.. Відкриття 2009 р.. Площа 226 000 кв.м.

Архітектором закладено цілеспрямовану наскрізну лінійність руху майже без відгалужень від основного заданого експозиційного шляху. Домінуючий напрям легко читається у відкритому експозиційному просторі. Ескалатори умовно ділять весь внутрішній простір музею на дві половини. Відвідувачам потрібно рухатись майже за правилами дорожнього руху, притримуючись правої сторони. Піднявшись на верхній поверх, так само тримаючись правої сторони, їм потрібно продовжувати огляд другої половини експозиції, спускаючись до вхідного рівня музею. Верхній поверх за розмірами, формою та розташуванням в координатах Афін, повністю співпадає з автентичною спорудою найбільшого храму Акрополя – Парфенону, що знаходиться за 400 метрів північніше музею. Це зроблено для відтворення сучасними засобами матеріальної складової Парфенону в максимально наближених до природнього оточення умовах.

Лондон. Галерея Тейт Модерн. Корпус Блаватник-білдинг. Арх: Херцог та де Мерон. 2005-2016 рр. Площа 17 тис квм.

Пірамідальна форма споруди спроектована по принципу компактного хмарочоса. Для економічного використання об'ємів і збільшення експозиційної площі, в центрі споруди розміщено вертикальні комунікації та службові приміщення. По периметру поверхів відкриті простори експозиційних залів, із вікон яких відкриваються панорамні види на центральну частину Лондона. По наявності асиметричних, похилих форм огорожувальних конструкцій та кутів не визначеної форми споруду можна віднести до деконструктивістської архітектурної стилістики орігамі.

Рим. Національний музей мистецтв MAXXI. Via Guido Reni, 4a, 00196. Рим. Італія. Арх. Заха Хадід, Патрік Шумахер. Замовлення 1998 р.. Відкриття 2009 р.. Площа 27 000 кв.м.

Викривлені площини стін, що створюють внутрішню частину будівлі, надають їй відчуття плинності в просторі та часі. Автори проекту описують інтер'єр споруди, як «внутрішній каньйон вільної форми», в якому закладено криволінійний рух із лунками вертикальних комунікацій на закінченні експозиційних залів.

Один з об'ємів закінчується типовим для пластичної лінгвістики деконструктивізму прямокутним тубом, зрізаним під гострим кутом до горизонту. Його консольний об'єм утворює емблему закладу. Головними акцентами і засобами композиційної організації простору виступають вертикальні комунікації сходів та пандусів, чорного та червоного кольорів [184].

Музей сучасного мистецтва MACRO. Площа Ораціо Джустініані, 4, Рим, Італія. Архітектори: Studio Odile Decq. 2007 р.. Площа: 12 000 кв.м.

Інтер'єри сформовано в оболонці існуючої з минулого ХХ століття броварні Пероні. Архітектурною особливістю споруди є той факт, що яскраво виражені деконструктивістські форми всередині повністю відсутні зовні, хіба що на пласкому склі фасаду віддзеркалюються подрібнені форми оточення. Внутрішній простір наповнено атракціями, притаманними деконструктивізму як носію іншого способу уявлення громадського простору. Довга підвісна пішохідна доріжка, що веде до даху, працює як оглядовий майданчик над великим експозиційним залом. Стіни утворюються із ламаних вертикальних площин. Об'єм лекційного залу має вигляд споруди випадкового походження, що включена в інтер'єр, як частина арт-інсталяції. Дах музею був задуманий Оділь Дек як міська площа-променада, що об'єднує атмосферу вулиць Риму з атмосферою сучасного мистецтва. Домінуючі кольори музею – відкриті червоний та чорний. Музей пропонує багатогранну

систему просторового огляду, який виходить за рамки звичної системи демонстрації мистецтва. Вся музейна система - нестабільний організм, застиглий між координат оглядових точок, підвісних пішохідних доріжок, терас і балконів. Все спрямовано на те, що робить інтер'єри музею сучасного мистецтва «МАКРО» інтровертним міським середовищем. В інтер'єрі засобами архітектури деконструктивізму влаштовано спротив культурного опору традиційній греко-римській класиці. Куратор одної з виставок зауважив, що до споруди слід ставитись, як до сигналу того, що в Римі також «це можна зробити» [176].

Париж Музей фонду Луї Вігтона. 8, avenue du Mahatma Gandhi – Bois de Boulogne, 75116. Париж. Франція. Арх. Френк О. Гері. Замовлення 2005 р.. Відкриття 2014 р.. Площа 11 700 кв.м.. Висота 48,5 м.

Споруда облицьована білими залізобетонними панелями, над якими надимаються декоративні скляні «вітрила». Вони створюють образ і повинні викликати необхідну в даному випадку емоцію, а саме емоцію захоплення, оскільки фонд Луї Вігтона очолює групу компаній причетних до предметів розкоші. Скляні оболонки, що прикрашають споруду, забезпечили Фонду його іконографію, як величезного скляного будинку у традиціях Кришталевого палацу Джозефа Пекстона. Френк Гері назвав свою будівлю айсбергом. Всередині споруди відсутня щільність та геометрична впорядкованість. Згідно місцевим законодавчим містобудівним обмеженням, споруда не могла бути вище трьох поверхів. Архітектор виконав умови, але середня висота поверху перевищила традиційну загально-прийнятую в декілька разів. На кожному з поверхів окреме планування, що не співпадає по конфігурації з композицією планів суміжних поверхів.

Берлін. Єврейський музей. Lindenstraße 9-14, 10969. Берлін. Німеччина. Арх: Даніель Лібескінд. Замовлення 1988 р.. Відкриття 2001 р.. Площа 15 500 кв.м.

Музей розташовується в двох спорудах. В одній, барокового типу Kollegienhaus, в якій довгий час засідала берлінська судова комісія, розмістились тимчасові виставки, роздягальні, кафетерії та сам вхід до музею. Поруч з нею будівля музею, спроектованого Даніелем Лібескіндом [16]. Відвідувач потрапляє в Коллегієнхаус, а потім спускається сходами через драматичну вхідну порожнечу в підземелля. Існуюча будівля прив'язана до нової прибудови через підпілля, таким чином зберігаючи суперечливу автономію як старих, так і нових структур на поверхні. Спуск веде до трьох підземних осьових маршрутів, кожен з яких розповідає свою історію. Перший веде в глухий кут – Вежу Холокосту. Другий веде з будівлі в Сад вигнання та еміграції, в пам'ять про тих, хто був змушений покинути Берлін. Третій і найдовший, прокладає шлях, що веде до Сходів безперервності, а потім до виставкових просторів музею, наголошуючи на континуум історії. Блискавкоподібна ламана лінія будівлі неодноразово перетинається, як би перекреслюється прямою і жорсткою лінією порожніх приміщень. Щось на зразок шахти. Прямокутний порожній об'єм символізує ту порожнечу, яка перекреслила життя Німеччини і Європи після масового знищення єврейського населення та його культури. Головний символізм і психологічний акцент, це навмисно спроектований простір-пустка всередині музею, що символізує пустку від втрати. Пустота прорізає зигзагоподібний план будівлі та створює простір, що втілює відсутність. Це пряма лінія, непроникність якої стає центром, навколо якого організуються виставки. Вбивство євреїв нацистами символізується «зламом» зірки Давида, репрезентативного символу цієї культури. Складні смуги-щілини в стінах музею – символічні шрами цього потрясіння, що продовжують позначати фасад – обличчя будівлі. Погляд відвідувача із середини, та світло, що потрапляє в будівлю із зовні, перетинаються в цих отворах. Щілини в стінах семантично посиляються на пов'язану з транспортуванням євреїв до концентраційних таборів метафору відрізаності, примусової ізоляції та

пов'язаний з цим емоційний злам, коли в'язні могли бачити навколишній світ лише через тонкі щілини в обшивці товарних вагонів. Зламана зірка Давида, що читається в плані споруди, передає почуття бунту що до варварства, якого зазнали євреї. Архітектор досліджує відчуття відвідувача музею, роблячи акцент на простір, як ключовий чинник емоційного впливу. Знайомство з музейною експозицією автор називає читанням «Поміж ліній».

Музей Гуггенхайма. Avenida Abandoibarra, 2, Більбао, Іспанія. Арх: Френк О.Гері, 1997 р.. Площа 11 000 кв.м. [206].

Організація простору підлягає класифікації як зірково-променева навколо вузлової точки атріуму. Згідно умов фонда Гуггенхайма, музей повинен якимось чином кореспондуватись із музеєм в Нью-Йорку, побудованого за проектом архітектора Ф. Л. Райта в 1959 році. Копію знаменитого центрального атріуму нью-йоркського музею віртуально перенесено в споруду музею Більбао, але в новому музеї цей атріум в прямому сенсі зім'ято, що характерно для творчої манери архітектора Френка Гері. Атріум перетворюється в печеру із стінами хаотичної та випадкової форми. Це головний комунікативний вузол в якому зосереджено декілька ліфтових і сходових шахт, а також чи не єдине місце візуального зв'язку між пульсуючими просторами музею і безмежним простором міської набережної. Дискретні архітектурні простори, прямокутні та визначені в плані та в інтер'єрі, обрамлено експресивними нестабільними за формою аморфними стінами. Від вертикального стрижня багатоповерхового печероподібного атріуму розходяться приміщення виставкових залів, надаючи планам споруди зіркоподібну форму від якої променями розходяться приміщення для експозицій. Характерною рисою планувальної структури в майже всіх спорудах Гері є те, що не зважаючи на гіпердинамічні зовнішні форми, в середині технічні приміщення мають чітку прямокутну форму. Не винятком став і музей в Більбао. Деякі не великі за розміром зали прямокутні і розташовані в анфіладній послідовності.

Схеми просторів. Виставки та перформанси, що формують актуальний культурний шар, потребують фізичного простору та спонукають до будівництва споруд, які за своєю формою належать до авангардного мистецтва і виступають в якості арт-об'єкту. Нелінійний напрямок стилістики деконструктивізму приводить архітектуру у згоду з сучасною моделлю світу як плинного живого організму. Стверджує естетику вільної форми, розвиває її в тісному союзі з новітніми техніками комп'ютерного моделювання, чинить вплив на парадигму, що склалась в архітектурі початку ХХІ століття.

Наведені приклади дають підставу узагальнити інформацію та побудувати декілька принципових схем, що до внутрішнього планування об'єктів деконструктивізму. Незважаючи на різноманітність типологій та архітектурно-планувальних організацій музейних споруд, планування експозиційних просторів залишається досить консервативним. Навіть найбільш експресивні форми, такі як у Єврейського музею в Берліні або музею Гуггенхайма в Більбао, спроектовано за типовими планами організацій експозиційних просторів.

Для узагальнення класифікації маршрутів внутрішньої побудови музейних та виставкових споруд, що формують шлях для відвідувачів, пропонується додати два види просторових схем. Перша – «серендипна» від англійського *serendipity* – інтуїтивний, випадковий, вибірковий, хаотичний. Цей термін, яким користуються науковці, було введено вітчизняною дослідницею теорії архітектури Оленою Олійник для позначення поняття вільності і запланованої хаотичності штучно сформованого простору. В русі відвідувача закладена можливість самовибору маршруту та пов'язана з цим можливість несподіваної зустрічі з ймовірним однодумцем біля експонату, що зацікавив найбільше. Названий вид організації внутрішнього простору деконструктивних споруд найбільш розповсюджений і включає в себе променевий та зірково-променевий напрям руху відвідувачів. Назва другої

схеми руху – «директивна» від англійського direction – керований, наскрізний, послідовний, цілеспрямований, нав'язливий. Термін пропонується запровадити для уточнення характеристик розглянутих схем, а саме для об'єднання анфіладної, периметральної, спіралеподібної та біспіралеподібної організації руху в спорудах музеїв та виставкових комплексів деконструктивістської архітектури. Отже, перерахуємо пріоритетні архітектурно-планувальні організації руху як схеми.

Анфіладна схема. Найбільш розповсюджена сувора послідовність виставкових залів подібна до парадних анфілад палаців епохи бароко. Під час розвитку музейної справи, будівництво музеїв анфіладного планування стало самостійним типом в архітектурі.

Використання цього прийому стало надзвичайно популярним – з'єднання приміщень одного або різних розмірів, але так, щоб двері знаходилися на одній осі. Таке планування дозволило створити глибоку перспективу в інтер'єрі. Цей принцип вибудовування руху відвідувача характерний для більшості музеїв XIX та XX століття, також продовжує активно застосовуватись і на початку XXI століття. В музеї фонда Гуггенхайма в Більбао запроєктовано трьохзальний виставковий простір з анфіладним плануванням.

Спіралеподібна схема. Музейні споруди побудовані в європейських містах, за звичай, мають декілька поверхів. Практикою прийнято спіралеподібний рух, що дозволяє екскурсантам оглянути всю експозицію з мінімальною втратою часу. Чиста схема такого планування була закладена Френком Райтом в музеї сучасного мистецтва фонду Гуггенхайма в Нью-Йорку.

Бі-спіралеподібна схема. Приклад – музей Акрополя (Афіни). Відвідувачі рухаються по правій стороні приміщення до верхнього поверху. Спускаючись вниз вони знову рухаються спіралеподібним шляхом,

проходячі через ті ж виставкові приміщення, але оглядаючи експозиції їх протилежної (лівої) сторони.

Зірково-променева схема. Музей МАХХІ (Рим), фонд Луї Віттона (Париж), музей Гуггенхайма (Більбао), підземний рівень Єврейського музею (Берлін). З центрального приміщення променями розходяться шляхи в різні експозиційні приміщення.

Периметральна схема. Тейт Модерн (Лондон). Подібна до спіралеподібної але відрізняється тим, що експозиція встановлена з обох боків руху відвідувача. **Променева схема.** Єврейський музей (Берлін). Маршрут відвідувача сплановано однопроменевим коридором, який може перетинатись з іншим напрямком-коридором.

2.3. Деконструктивний наратив лауреатів премії Прітцкера

Премія Прітцкера була заснована майже одночасно з появою в архітектурному дискурсі об'єктів деконструктивізму, її можна назвати ровесницею стилю. В цей час вже були збудовані споруди, що носили риси деконструкції: магазин фірми «Бест», архітектурна група «SITE», Балтимор, США, 1976 р.; власний будинок архітектора Френка Гері, Санта Моніка, США, 1978 р.; Парк де ла Віллетт, Париж, Франція, арх. Бернар Чумі, 1983 р. Премії визначають майстрів, а майстри в свою чергу демонструють стилістику часу у віртуозному її виконанні.

За сорок років існування премії простежується закономірність у тому, що більше ніж половина з номінантів звертались на протязі свого творчого шляху до прийомів деконструктивізму (рис. 2.3.1). П'ятеро із яких – засновники і визнані носії стилю: Філіп Джонсон (премія 1979 р.), Френк Гері (премія 1989 р.), Рем Колхас (премія 2000 р.), Заха Хадід (премія 2004 р.), Том Мейн (премія 2005 р.). Тенденції в архітектурі фіксуються і

визначаються не без головних світових нагород і премій, яких налічується не більше десятка.

Серед найповажніших і найстарших: премія Королівського інституту британських архітекторів RIBA, заснована 1848 року, премія Американського інституту архітекторів AIA, заснована 1907 року, та Прітцкерівська премія 1979 року заснування. Оскільки Нобелівська премія з архітектури не вручається, це спонукало сім'ю Прітцкерів заснувати власну премію з преміальним грантом в 100 тисяч доларів США. З того часу Прітцкерівська премія, англ. Pritzker Architecture Prize, вважається «нобелівкою» в архітектурі.

Лауреат отримує бронзову медаль із зображенням орнамену, створеного легендарним чикагським архітектором Луїсом Салліваном. Батько засновника премії Джея Прітцкера, Микола Якович Прітцкер (1871-1956 рр.) у десятилітньому віці прибув до Чикаго з Києва.

ЛАУРЕАТИ ПРЕМІЇ ПРІТЦКЕРА. ОБ'ЄКТИ З ЕЛЕМЕНТАМИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

1979	<u>Фліп Джонсон</u>	Вхідний павільон власного будинку. Нью Канаан. США (2002)
1980	<u>Луїс Барраган</u>	
1981	<u>Джеймс Стерлінг</u>	
1982	<u>Кевін Роч</u>	
1983	<u>Бей Юїмін</u>	Зал слави рок-н-ролу. Клівленд. США. (1995)
1984	<u>Річард Мейєр</u>	
1985	<u>Ханс Холляйн</u>	Комунікативний вузол «Крило Соравія». Відень. Австрія (2003)
1986	<u>Готфрід Бем</u>	Собор Mariendom, Німеччина, Фельберт-Невігесе, (1968)
1987	<u>Танге Кендзо</u>	
1988	<u>Оскар Німейєр</u> <u>Гордон Баншафт</u>	
1989	<u>Френк Гері</u>	Власний будинок. Санта Моніка. США (1978)
1990	<u>Альдо Россі</u>	
1991	<u>Роберт Вентурі</u>	
1992	<u>Алваро Сіза Вієйра</u>	Фонд Ібере Камарго. Порту Алегрі. Бразилія (2008)
1993	<u>Фуміхіко Макі</u>	Музей Агахана. Торонто. Канада (2014)
1994	<u>Крістіан де Портзампарк</u>	Башта LVMH. Луї Віттон. Нью-Йорк. США (1998)
1995	<u>Тадао Андо</u>	Будинок семінарів Тото, Цуна-Ган, Японія, (1997)
1996	<u>Рафаель Монео</u>	
1997	<u>Сверре Фен</u>	
1998	<u>Ренцо Піано</u>	Хмарочос «Уламок». Лондон. Великобританія (2012)
1999	<u>Норман Фостер</u>	Мерія «Сіті холл». Лондон. Великобританія (2004)

1999	<u>Норман Фостер</u>	Мерія «Сіті холл». Лондон. Великобританія (2004)
2000	<u>Рем Коолгаас</u>	Телецентр. Пекін. Китай (2011)
2001	<u>Жак Герног і П'єр де Мерон</u>	Галерея Тейт. Лондон. Великобританія (2008)
2002	<u>Глен Маркатт</u>	
2003	<u>Йорн Утзон</u>	
2004	<u>Заха Хадід</u>	Центр сучасного мистецтва. Цинцинатті. США (2003)
2005	<u>Том Мейн</u>	Федеральна будівля. Сан-Франциско. США (2007)
2006	<u>Паулу Мендес да Роша</u>	Арт-центр «Причал Мистецтв». Віторію. Бразилія (2011)
2007	<u>Річард Роджерс</u>	Хмарочос «Лінденхолл». Лондон. Великобританія (2014)
2008	<u>Жан Нувель</u>	Філармонія. Париж. Франція (2010)
2009	<u>Петер Цумтор</u>	
2010	<u>Кадзуйо Седзіма, Рюе Нісідзава</u>	Музей Хокусай-Суміда. Токіо. Японія (2010)
2011	<u>Едварду Соуту де Моура</u>	Соціальне житло. Понте-де-Ліма (2002)
2012	<u>Ван Шу</u>	Музей Нінбо. Китай (2008)
2013	<u>Тойоо Іто</u>	Медіатека Сендай (2001)
2014	<u>Сігеру Бан</u>	Вілла TCG. Нагано. Японія (1986)
2015	<u>Фрай Отто</u>	
2016	<u>Алехандро Аравена</u>	Центр інновацій «Сіамські вежі». Сантьяго. Чілі (2005)
2017	<u>Рафаель Аранда, Карме Пігем, Рамон Вілалта</u>	
2018	<u>Балкрішна Доши</u>	
2019	<u>Ісодзакі Арату</u>	Музей мистецтв. Пекін. Китай. 2008
2020	<u>Івони Фаррелл, Шеллі Макнамара</u>	

Рис. 2.3.1. Деконструктивний наратив лауреатів премії Прітцкера.

В двадцяті роки ХХІ століття представником премії були Томас Джей Прітцкер, а головою журі – лорд Ротшильд. Склад журі премії налічував до 10 осіб і постійно оновлювався. Кожна з осіб – професіонал не лише в галузі архітектури. Серед членів журі були і самі лауреати Прітцкерівських премій.

Відображення світових тенденцій в архітектурі. В стильовому стримі деконструктивізму відмічались підвищення та спад інтересу до його естетосфери. В 1990-х та на початку двотисячних років архітектори, створюючи свої об'єкти, використовують в якості інструментарію саме прийоми деконструкції. Перша зацікавленість до деконструктивної архітектури у світовому масштабі виникла після виставки в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку 1988 р. Але у багатьох архітекторів і особливо серед пересічних громадян-споживачив така архітектура визивала скоріше насторогу і навіть неприязнь. На ті часи постмодерн ще не вичерпав свої ресурси і продовжував відбуватись в уявленні і творчості багатьох здчих.

Наприкінці 90-х ХХ ст. до деконструктивізму вже звертаються, як до альтернативної стилістики, яка не втратила своєї привабливості, а навпаки стала джерелом нових ідей. Саме на початку нульових років двадцять першого століття виконуються проекти, що потім будуть реалізовані на протязі наступних двох десятиліть.

Звернемось до деяких прізвищ архітекторів, які відчували трендові напрямки і професійно презентували їх в своїх роботах.

Філіп Кортелю Джонсон (1906-2005 рр., премія 1979 р.). Перший лауреат Прітцкер-прайз, Джонсон був нагороджений премією «за 50 років фантазії та життєвих сил, втілених у безлічі музеїв, театрів, бібліотек, будинків, садів та корпоративних структур». Ф. Джонсон – ікона стилю в архітектурі ХХ століття. Його творче кредо – не затримуватись в часі, розвиватись, не повторюватись і постійно шукати нове. У нього не було власного, впізнаваного і належного тільки йому стилю. Архітектор створював свої проекти, як відображення стилістики часу, тонко відчуваючи його моду, смаки і дух. Побудовані об'єкти стали культовими і ввійшли в історію, як взірці архітектури ХХ століття.

В 1988 р Джонсон організовує разом з Марком Уіглі виставку проектів, яка офіційно на весь світ заявила про існування нового стилю, якому з тих пір присвоєно назву деконструктивізм. На протязі наступних десятиліть Джонсон створює об'єкти, що тяжіють до деконструктивізму. Це об'єкти в Мадриді (Іспанія), в Техасі (США) і один із них у власному маєтку в Нью-Канаан (США) де в 1948 році був створений знаменитий «Гласс Хаус».

Каплиця Св. Василя, Університет Св. Томаса, Х'юстон, Техас, США, 1992. В споруді втілено елементи графічної деконструкції, що скоріше відповідають театральній інсталяції. Артикульовані перетини простих геометричних об'ємів визивають асоціації з деконструкцією. Споруда складається із дзвіниці, купольної каплиці, та ландшафтного лабіринту. Його структура поєднує куб, напівсферу і площину, що перетинає ці об'єми. В молитовному приміщенні кубічної форми містяться місця для прихожан. Під

напівсферою, яка представлена у вигляді символічного отвору до неба - кафедра проповідника. Чорного кольору вертикальна гранітна площина врізається в білосніжний храм. В одній із стін прорізано отвір у вигляді хреста. Але хрест символічно зафіксований в динаміці руху, тому він відхилений від вертикалі.

Вхідний павільйон "Da Monsta", Нью-Канаан, Коннектикут, США, 1995. Джонсон додав елемент софтоморфного деконструктивізму до своєї власної резиденції Glass House. Це вхідний павільйон у скульптурній формі, який він назвав Монстр.

«Ворота Європи». Мадрид, Іспанія, 1996. В результаті співпраці з Берджі мадрридські вежі стали однією з його рідкісних робіт у Європі, оскільки більша частина проєктів Джонсона реалізована в США. Обидві офісні споруди мають двадцять шість поверхів та відхилені від вертикалі на 15 градусів. Похиленість – одна з рис деконструктивізму, але симетрія, що створена двома дзеркальними об'ємами, нівелює приналежність до цього стилю. Таким чином деконструктивізм міксований з неоконструктивізмом.

Ренцо Піано. (1937 р.н., премія 1998 р.). Отримав своє перше міжнародне замовлення на Павільйон італійської промисловості для Ехро 70 в Осаці, Японія. Промислова сімейна фірма Піано виготовила для накриття павільйону конструкцію, що була подібна до мембрани встановленої в Генуї і так само складалась зі сталі та армованого поліестеру. Її зовнішній вигляд надавав водночас художнє і конструктивне естетичне враження. Будівля викликала захоплення британського архітектора Річарда Роджерса, який запропонував створити в 1971 році проєктну фірму Piano and Rogers.

Першим проєктом фірми була адміністративна будівля V&V Italia, італійської меблевої компанії, у Комо, Італія. Ця конструкція включала підвішений контейнер і відкриту несучу конструкцію з трубопроводами для опалення та води на зовнішній стороні, пофарбованими в яскраві кольори (синій, червоний і жовтий). Ці особливості промислового дизайну

привернули увагу в архітектурному світі та вплинули на вибір членів журі, які згодом обрали проект Піано та Роджерса для будівництва Центру Помпиду.

В 1971 р. відбувся вихід Піано та Роджерса на світову арену завдяки проекту скандального та епатажного центру сучасного мистецтва імені Жоржа Помпиду на плато Бобур в Парижі. Ця споруда стала іконою стилю хай-тек.

Період переходу до нових форм, пов'язаних з деконструктивізмом. В 1995 році на набережній в Амстердамі побудовано музей НЕМО. Крос-стильовий по формі, що одночасно пов'язує експресіонізм та деконструктивізм. Зовні це репліка середньовічного корабля, в який вклинюються прямокутні об'єми. В 1998 році створено проект етно-центру Жан-Марі Джибао в Каледонії. Крос-стильовий проект хай-тек-деконструктивізм. В 2012 році за проектом, створеним в 2002 році побудовано хмарочос в Лондоні під назвою Уламок. Характерний за стилістикою для спліт-морфного напрямку деконструктивізму.

ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 2

1. На початку ХХ ст. архітектура, як просторове мистецтво, через авангард долучається до такого філософського розуміння і відображення простору та існуючої реальності як неевклідова геометрія. Під час народження так званого «глобального стилю» від початку століття архітектори скоріше інтуїтивно ніж усвідомлено виходили на шляхи розвитку архітектури деконструктивізму 90-х та початку двотисячних. Вони винаходили нову стилістику, яка стала джерелом натхнення та темою для інтерпретації в творчості наступних поколінь архітекторів.

2. Проаналізовано малодосліджений матеріал «Протодеконструктивізм в роботах архітекторів ХХ ст.», що стосується творчості відомих архітекторів першої половини та середини ХХ століття Вальтера Гропіуса, Міса Ван дер

Рое, Френка Ллойда Райта, Ле Корбюзьє, Лебеуса Вудса, Хіромі Фуджії. Підкреслено їх роль у процесах становлення та подальшого розвитку деконструктивізму.

3. Беручи до уваги закономірність формування ландшафту міського середовища об'єктами деконструктивної форми зазначено, що організація простору зовні та зсередини має свої принципи побудови, які орієнтовані на спонтанність, непередбачуваність та емоційне підбурення, крім того автором роботи складено композиційні схеми утворення внутрішнього простору споруд зазначеного стилю.

4. Для системного підходу до розкриття теми деконструктивізму розглянуто відомості щодо визначення серед світової архітектурної еліти найкращих архітекторів, відзначених премією Прітцкера. Встановлено, що у творчому наробку лауреатів премії мають місце об'єкти, які належать до деконструктивізму. Варто зазначити, що споруди більшості номінантів премії можна зарахувати до переліку споруд з повною або відсотковою присутністю елементів деконструктивізму. Особливо впродовж 1998 – 2008 років практично кожен архітектор, номінант премії, створив деконструктивну за своєю сутністю споруду.

РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

3.1. Сприйняття визначення природи стилю деконструктивізм

Деконструктивізм може сприйматись, як архітектура епатажу, що кидає виклик суспільному смаку, тому поняття потребує фільтрації через радикальні оцінки естетичних характеристик і сприйняття на межах мистецтва та антимистецтва. Мистецтво потворного отримало легітимне право серед науковців на репрезентацію тільки в 19 столітті. В цей період поняття хаос як елемент наукового дослідження виходить в поле обговорень і дискусій. Мистецтво потворного стає соціо-культурною тенденцією. Дослідження німецького філософа Карла Розенкранца «Естетика

потворного» (1853) – це одне з перших ґрунтовних досліджень сутності цієї категорії. Розенкранц виділяє такі основні види потворного: безформність (аморфність, асиметрія, дисгармонія); неправильність чи помилковість; дефігурація чи виродливість. За його визначенням краса – це порушення симетрії, але порушення незначне.

Дослідженням місця хаосу в некласичній художній культурі займався австрійський історик мистецтва Ганс Зедльмайр. Про порядок складних діалектичних відносин та амбівалентність (конфронтаційна роздвоєність) понять хаосу і космосу писали у своїх дослідженнях радянські науковці: Л. Іткулова, Г.Меднікова, Б. Михалевич, В. Морозов, Є. Устюгова, О. Череміна. У вітчизняній філософській науці ці питання опрацьовували Є. Більченко [19] та А. Волинець [21].

Зображення математичних фігур, таких як атрактор Лоренца, броунівські дерева чи фрактали Мандельброта – символи хаосу в архітектурному науковому полі були запозичені з математичної теорії нелінійної динаміки як приклади самоорганізаційних процесів з випадковим утворенням через детермінацію (визначення) та флуктуацію (відхилення) багаторівневої самоподібної складної структури.

Вони постають і символами і схематичними зображеннями з високими естетичними цінностями, де смислове навантаження цих категорій однозначно позитивне. Носіями інноваційного нового погляду на хаос стали фрактали (самоподібні частини) та атрактори (самопритягуючі частини). Це сприяє їхній популярності у ролі мотивів для дизайну та форм комп'ютерного мистецтва і дослідження теорії безкінечної вкладеної матерії, яку розробляють зокрема натурфілософи.



Інсталяція «Портрет Н.Тесли» створена із системних блоків, моніторів, принтерів та іншої електронної техніки. Спостерігач може прочитати форми обличчя вченого тільки з певної просторової локації відносно хаосмотично нагромаджених предметів.

Рис. 3.1.1. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Інтерпретації хаосу. В науковому тезуарусі прийнято оперувати поняттями філософська та художня інтерпретації хаосу.

Філософська інтерпретація хаосу складається із трьох головних тез:

1) Початковий хаос – породжує не сформований ейдос. В архітектурі авангарду помітне тяжіння до початкового «руйнівного» хаосу, який розчиняє осмисленість.

2) Творчий хаос – сприяє методу креації ейдосу. Основною характеристикою Творчого стану хаосу є позначення стану динамічної нестабільності, що здатний забезпечити оновлення естетичних форм. В візуальних мистецтвах другої половини ХХ – початку ХХІ ст. нелінійна архітектура протистоїть усталеним формам і створює нову гармонію в естетосфері.

3) Фінальний хаос – надихає ентропійні (надлишкові невизначенності) тенденції ейдосу (первинної семантики).

Художня інтерпретація хаосу складається із двох головних тез:

1) Безпосереднє зображення хаосу, де хаос постає об'єктом зображення,

2) Звернення до хаосу, що може приймати форму ірраціонального чи випадкового і стати творчим методом.

Обидва варіанти можуть поєднуватись, зображуючи хаос методами хаосу з більшою чи меншою ступінню випадковості, в залежності від ступіні свідомо раціонального контролю творчої діяльності та її результату. Аморфність визначає нелінійну архітектуру, як «архітектуру хаосу» де споруда гармонійно піднімається з оточення абсолютного хаосу. Замість чіткої архітектонічної структури – підкреслений динамізм того, що традиційно має бути стабільним.

Міфологема. Постмодерністська філософія сформулювала ряд установок, які ввійшли в вербальне і діяльне користування. Серед них: мовленнєві ігри; філософія «іншого» (діалог); порушення форми, функції та змісту; ставлення та розуміння світу через прийняття його хаотичності. Всі ці установки вплинули на теорію та практику архітектури. Завдання архітектурної нелінійності – виразити й впорядкувати складність, зберігши естетичність. Деконструктивізм, як нова архітектурна мова набирає висот в момент приходу ери інструментів цифрового моделювання. Це внесло в складний процес проектування можливості перекладу варіативності форм на інженерну мову креслень. Головним її принципом стало формотворче наближення до природних систем.

Підґрунтям естетичних категорій прекрасного та потворного стала опозиція хаос – космос. Оцінка того, що пов'язане з категорією Хаос залежить від двох базових традицій розуміння хаосу – негативного (фінального, ентропійного, деструктивного) чи позитивного (первинного, конструктивного).

Конотації (співзначення) міфологеми хаосу близькі у комунікативній філософії до символічних Чужий (ворог) та Третій (арбітр або медіатор).

Класична культурна парадигма тяжіє до першого варіанту хаосу, в той час як неklasична культурна парадигма – до другого. Таким чином, оптимістичний варіанті трактування хаосу постає сферою свободи для виходу на більш високий рівень організації. Чергування хаос – космос – хаос піддаються циклічним змінам. Комп'ютерні «порогові» технології дозволяють створювати форми будь-якої складності. Особлива естетика віртуальної архітектури, звільненої від архітектонічних закономірностей, впливає на реальне проектування.

В літературі інтерпретація хаосу «ірраціоналістична», як от в «магічному реалізмі» та «раціоналістична», як в деконструкції тексту Ж. Деріди, інтерпретаціях світу як лабіринту Дж. Джойса, Х. Борхеса.

Безпосереднє зображення міфологічного хаосу можливе в жанрі фантастики, до якого опосередковано має відношення і архітектурне проектування. У візуально-просторових видах мистецтва маніфестується особливий художній простір в якому не діють правила лінійної логіки і який може бути реальним або віртуальним. Звернення до хаосу найбільш помітно в європейському дадаїзмі, в архітектонах В. Татліна та супрематичних експериментах К. Малевича.

Просторові види мистецтва. Одним із головних естетичних та формотворчих принципів у візуальних образотворчих видах мистецтва ХХ ст. О. Геніс вважає хаотичність, оскільки мистецтво таким чином розширює сферу свідомої впорядкованості, створюючи гармонію із хаосу. Цей процес відбувається одночасно в усіх видах мистецтва в тому числі і в архітектурі. З барокового підходу до бачення архітектурної форми починається концептуальний злам і нова тенденція від імітації природних нелінійних форм до застосування не евклідової геометрії. Ар-нуво став наступною віхою в розвитку «нелінійної» архітектури, який втримував естетичну домінантність в Європі до 1910-х рр. В.Ісаєва відзначала, про широке застосовування на початку ХХ століття в архітектурі модерну пластичних,

«текучих», асиметричних, біоморфних ліній, поверхонь, що імітують нерегулярність природних форм. Відбувалась інтеграція природного й антропогенного ландшафтів, що визначало органічне вбудовування споруд у природне оточення.

Стохастичність. Синонімами до поняття хаос правомірно вважати випадковість та стохастичність. З давньогрецького *στοχαστικός*, що буквально перекладається, як «той, що вміє вгадувати», тобто «невизначений». А. В. Босенко зазначав, що стохастичність виявляється в різних видах і жанрах мистецтва. Одним з методів художньої творчості та естетичною основою синтезу мистецтв, а також філософією світосприйняття та самовираження у ХХ ст. постає випадковість. Музикант і архітектор Яніс Ксенакіс візуалізує принцип стохатос в архітектурі монастиря Ла Туретт біля Леону (1961 р.). Разом з Ле Корбюзьє [37] вони використовують хаотично розставлені імпозиції у вікнах, що зорієнтовані у внутрішній двір монастиря.

Теорія складності. Про можливість раптового виникнення нового організованого утворення стверджує Теорія складності. Теорія про так званий вихід із «зони комфорту», коли система відійшла від стану рівноваги і наблизилась до стану хаосу, виникає пороговий стан, що надзвичайно важливий для здійснення якісного стрибка. Евристичний момент еволюціонування системи виникає під час проходження точки біфуркації і творчої самоорганізації. Спостерігається збільшення числа ступенів її свободи та зростання складності системи в цілому. Виникають фрактальні паттерни та аттракторні формації. Складність була суттю постмодерністської концепції. На свідомість архітекторів вплинула проблема складності і вони декларували відмову від звичних методів роботи з архітектурним об'єктом. До кінця 1990-х років парадигма складності в науці та в архітектурі, що втілювалась в особливому типі надскладних структур, стала визначальною. Співпадіння появи комп'ютерних технологій та появи деконструктивізму,

стало однією з умов для створення вітальної (в сенсі життєвої) форми архітектури.

Арбітраж. В культурі ХХ ст. варіантом проекції хаосу є образ Чужого. Є. Більченко називає його спотвореним негативним редукційним стереотипом Іншого», що викликає екзистенційний страх. Подолання цього стереотипу, який викривлює бачення реальності, вбачається в зверненні до категорії Третього: «Третій – це природний первинний базис суб'єктів опозиції, спільне джерело і водночас загальна мета взаємодії Своїх і Чужих» [19]. Також Є. Більченко зазначає що «Третій» перетворює архетипні дихотомії «хаос-космос», «верх-вниз», «день-ніч» «праве-ліве», «чоловік-жінка», «небо-земля» в тріади своєрідних ігор, де є дві сторони змагання та їх арбітр. В свідомості людини закладена природня програма, що ідентифікує ландшафт, в якому вона перебуває, з позитивом та естетичною насолодою. Природня програма спонукає людину створити ідеальне штучне середовище, що вже було створено до неї та існує в її підсвідомості як ідеал. Але дуалістичність світу відображається у сприйнятті не тільки прекрасного, а й гидкого. Природнє середовище визиває у мозку людини почуття захоплення, трепет, насолоду, піднесення. Виключення – коли оточення визиває примітивні, на рівні інстинкту, емоції що до фізичної загрози життю. Як наслідок це стан тривоги, страху, жаху та навіть огиди. Як приклад, це може бути прірва, вузька щілина, підвал, багно. Частіш за все огиду визиває істота, дії якої так само можуть бути загрозою для життя.

Пропонується розглядати хаотичне, як естетичне поняття, що є противо-доповненням поняття гармонії. Хаотичне пов'язане з такими категоріями, як потворне, жахливе, абсурдне, гротескне, але не зводиться до жодної з них та принципово відрізняється від них наявністю творчого потенціалу. При цьому «класичний» міфологічний хаос розуміється як такий, що є повною протилежністю космосу та будь-якої впорядкованості, а значить, наближається до категорій потворного в естетиці та Чужого в

комунікативній філософії, водночас як неklasичний, синергетичний хаос має більш виражені позитивні конотації (емоційні значення) і може поставати в якості Третього й уможливлувати відновлення гармонії на новому етапі розвитку [21].

Міфологема хаосу виділяє її в якості окремого естетичного поняття. Хаос здатний до знищення існуючих форм та перекомбінування їхніх елементів, виводячи на такі поняття постмодерністського тезаурусу як бриколаж, деструкція, деконструкція, детурнемент, лабіринт, пастіш, ризома, інтертекст, гіпертекст, шизоаналіз. Синергетична парадигма (модель) підкреслює позитивні аспекти хаосу, як стану свободи, що відкриває вихід на більш високий рівень організації.

Іронізація. Формами естетичних інтерпретацій хаотичного за класикою жанру виступають абсурд і гротеск.

В екзистенціалізмі абсурд розуміється як відсутність смислів, а в авангарді навпаки, як множинність смислів, їх надлишковість, які не підлягають повній раціоналізації.

Гротеск – найбільш адекватне вираження природи хаотичного, що в культурі являє собою художнє відображення хаосу. Переведення до позитивного сприйняття, способом введення в культурний контекст, адаптації та естетичної і психологічної сублімації (заміни), розуміння хаосу як сфери свободи, що забезпечує потенційну можливість оновлення. Сприйняття хаотичного у формі гротеску, може вести до світу свободи, а тому естетичний шок буде оцінюватись позитивно. Вихід поза межі «традиційного смислу» започаткував у науці неевклідову геометрію та теорію відносності.

Естетизація. У деяких східноазійських культурах, зокрема в японській естетиці, довершеність вважається обмеженою для розвитку категорією, тобто смертю. Головною рушійною силою життя залишається відносна неупорядкованість та місце для кроку вперед. Про раціоналізацію жаху як

форму естетичної терапії висловлювалась у своїх працях Ю. Кристева. Така терапія естетикою хаосу та жаху долучає реципієнта до меж художнього. У постмодернізмі, зауважував Ю. Федоров, сутнісні ознаки потворного розмиваються особливою до нього увагою та його поступовим «прирученням» шляхом естетизації. Таким чином потворне в експресіонізмі та сюрреалізмі може презентуватися в естетизованому вигляді, орієнтуючись на створення специфічної естетичної насолоди. Так само, як простір необхідний для фізичного об'єкта, щоб вільно пересуватися, так хаос необхідний цілісності культури, де він виступає простором для акумуляції можливостей культурного розвитку, простором, де здійснюються пошуки варіантів та подальших напрямків загального розвитку. Анулюється тотожність між жахливим, потворним, демонічним та хаотичним, тому що між усіма поняттями є смислові відмінності.

Естетика. Період архітектури деконструктивізму розпочався в двадцятому столітті. Період існування продовжується в двадцять першому, проте наявний масив архітектурної практики світового масштабу малодосліджений і породжує чимало дискусій, оскільки є полярні думки, як серед практикуючих архітекторів, так і в середовищі науковців. Нами викладено метафізичну гіпотезу стосовно виникнення й існування деконструктивізму як культурного явища. Джерелом постійного психологічного і творчого напруження митця в культурі авангарду вважався стан хаосу. Згодом у культурі постмодернізму осмислення хаосу стає іронічно-гротесковим, а сприйняття стану хаосу стає квазі-нормальним.

У постмодернізмі пошук нової парадигми осмислення світу і принципово нового екологічно чистого способу буття людської культури вкладає у розуміння хаосу нові смисли та сенси. В еволюційному супротиві проти класичної естетики та суспільних ціннісних настанов поняття хаосмос пом'якшує протистояння лад – безлад. Протидія замінюється синергетичною взаємодією. Космос і хаос починаються і закінчуються один в одному, як дві

взаємодоповнюючі інтенції. Естетика хаосу руйнує традиційні художні цінності, відкриваючи шляхи досягнення цілісного сприйняття свободи у творчості за умов прийняття буття в усій його хаосмотичній повноті. Космос (лад – вищий порядок) та хаос (безлад – неупорядкованість) є обумовленими поняттями, що пов'язані взаємними переходами через поняття осмос – (у фізиці – поглинання, але більш близьке до теми значення – потенційний порядок). Логічне поєднання визначень космосу та хаосу в термін з новим значенням хаосмос було введено Джеймсом Джойсом в романі «Поминки за Фіннеганом» (1939). Якщо іти за вибраною логікою, то деструкція (руйнування) та конструкція (з'єднання) у поєднанні дають термін деконструкція (поєднання зруйнованого), що стосується безпосередньо теми дослідження.

Естетосфера. На перший план виходять поняття однаково необхідних суперечливих єдностей двох протилежних принципів творення: первинного та вторинного, центрального і периферійного, початкового та кінцевого.

Існуючий поза часом хаос може сприйматися, як конструктивний (первинний), або деструктивний (фінальний), циклічно повторюваний, він також може бути ворожий або такий, що взаємодіє з космосом. Г. Зедльмаєр визначав розчинення мікрокосму картини та її площини. Абстрактне мистецтво в його розуінні характеризувалось як хаос, який веде на «надмовний» рівень. Кубізм у тлумаченні Г. Зедльмаєра – умертвіння, експресіонізм – палаючий хаос, сюрреалізм – крижаний демонізм.

Орнамент та візерунок на початку ХХ ст. трансформувалися в маскувальний малюнок-камуфляж на кшталт захисного маскування у тварин. Це також стосується електронного піксельного зображення або ж зображення олійною фарбою окремими мазками-пікселями в імпресіонізмі. «Нелінійне середовище» культури виникло у момент глобальної цивілізаційної біфуркації (роздвоєння перед діленням). В цьому культурному середовищі хаосмосу досягає множина безкінечних можливостей віртуальних структур

майбутнього. Методологічною основою такого підходу може слугувати наявна у сучасній естетиці тенденція до формування теорії на основі осмислення й аналізу вже існуючих фактів художньої культури.

Перцептивна природа стилю деконструктивізм. Філософською основою дослідження стали знання щодо розуміння естетичних явищ сформованих Аристотелем, Гегелем, Е. Кантом. В ХХ ст. Т. Адорно, В. Бичковим, О. Лосевим. В філософії вітчизняного пострадянського періоду висвітленням цього питання займались Л. Левчук, Д. Кучерюк, В. Панченко. Міждисциплінарна орієнтація нашої роботи зумовлює охоплення досліджень візуального сприйняття в працях В. Геллезе, в галузі нейроестетики О. Смоліної, в психології життєвого середовища та еволюційної естетики в працях Х. Штейнбах, Х. Дисаньяк, Г. Оріанс. Підґрунтям формування методологічної бази дослідження стали роботи вітчизняних вчених в галузі теорії архітектури. Вагомі вклади у вивченість питання внесено працями М.М. Дьоміна, Т.І. Лаврика, В.Ф. Макухіна, В.В. Куцевича, Б.С. Черкеса, С.М. Лінди, М.І. Яковлева, О.П. Олійник, Л.П. Скорик, О.А. Трошкіної, А.І. Марковського, А.О. Пучкова. Особливої уваги заслуговують наукові дослідження естетики Абрамом Павловичем Мардером, який розглядав галузь естетики в архітектурі, як систему поглядів і концепцій. В докторській дисертації «Методологічні основи формування естетики міського середовища» Галина Олексіївна Осиченко поглибила зміст та розширила межі антропоестетики.

Естетика. Чуттєве сприйняття світу. Метатеорія мистецтва, що вивчає шляхи формування чуттєвості. Наука, або система знань, про рефлексію, як відчуття, що виникає при сприйнятті оточуючого світу. Естетичні переживання можуть змінюватись під впливом часу та обставин. Відношення до артефактів просторово-предметного оточення оформлюється, трансформується, стає спільним та легітимізується, як в окремих соціальних суспільних групах, так і в цілому суспільстві в великих масштабах. Естетика,

не завжди однозначне поняття, часто вживається для оцінки з компліментарним відтінком. Наділене явищу або матеріальному артефакту смислове навантаження може бути розшифроване, як естетичне, в значенні приємне, або антиестетичне тоб-то в значеннях огидне, потворне, відразливе та інших. Поняття естетика вміщує в собі багато складових, але треба зацентувати увагу на визначеннях смаку, гармонії, пропорції, балансу, тектоніки, ідеалу. Всі вони вкладаються в категорію фізіологічної властивості нервової та нейронної систем, що прийнято називати почуттями. Естетичне відчуття це внутрішня емоційна рефлексія що не контролюється свідомістю. Критичне та аналітичне осмислення приходить навздогін після емоційної реакції. Нейросинаптичні збудження головного мозку, що відповідають за естетичні сприйняття оточення реагують рефлексивно. Так само, як органи чуттів на рівні базових рецепторів реагують на гаряче-холодне, темне-світле, гостре-м'яке, солоне-солодке і тп.

Складові естетики. Для розуміння терміну естетика деконструктивізму в архітектурі, треба проаналізувати структуру із понять, що створюють ризомну систему визначення. Деконструюючи смисл слова естетика, складемо це поняття із дотичних до теми синонімічних складових: архітектоніка, баланс, гармонія, ідеал, пропорція, смак, композиція, ритм.

Естетичні засади в архітектурі розглядаються по-перше, як галузь знань, що вивчає природу естетичних відносин; по-друге, як характеристика інструментарію за допомогою якого створено об'єкти деконструктивізму; по-третє, як система поглядів і концепцій. Існуючі дослідження естетики архітектури враховують особливості зорового сприйняття, обмежуючись актом перцепції (сприймання), який принципово не дискурсивний і відбувається поза межами символіки. Слід зазначити про великий обсяг накопичених відомостей, що до відгуків про перцептивність та естетичні якості авангардних об'єктів архітектури, однак ці знання потребують узагальнення та інтеграції. Наукові дослідження та їх висновки, згідно

релятивістських (відносно істинних) поглядів, не можуть бути довершені та кінечні в турбулентному безперервному процесі розвитку. Вони потребують постійного уточнення та верифікації. Факт зміни парадигми (набору концепцій) протягом ХХ століття на некласичну і постнекласичну поставив під сумнів актуальність категорії прекрасного. Це зумовило перегляд та нове ставлення до естетики усталених поглядів, що продовжує безперервно змінюватись.

Тектоніка. Архітектоніка – інтуїтивне мистецтво конструювання. Слово походить від давньогрецького будова, тектонікос – будівельне мистецтво, архітектор головний будівник. Термін тектоніка позначає якість форми споруди, що оцінюється візуально, та визначається відображенням надійності конструкції. Проявляє себе через співвідношення несучих та несомих частин (стійка, балка, арка, ванта). Фундаментальне для архітектури поняття тектоніка визначає взаємозв'язок елементів, що складені за об'єктивними законами побудови частин споруди, коли всі частини навантажені в різний спосіб, але працюють як одна система. Завдяки законам візуальної та механічної стабільності форма зберігає свою фізичну цілісність у просторі та часі. Спрощуючи розуміння поняття до лаконічної схеми наведемо визначення що тектонічна споруда це споруда, яка своїм виглядом ствердно відповідає на питання чи можна під нею сховатись і чи можна на неї залізи без руйнівних наслідків.

Геотектоніка. В науково-культурному полі термін тектоніка більш поширений і більш відомий як масштабна наукова галузь в геології, що вивчає структуру та рухи земної кори і форми залягання гірських порід, створених цими рухами. Досліджує геологічну історію й закономірності розвитку тектонічних рухів.

Граючи зі словом фармакон, що означає одночасно отруту та ліки, Жак Дерріда виводить Сократа як фармакевса, тоб-то чаклуна або мага, чия смерть від фармакон зробила його фармакос – ритуальною жертвою.

Залишаючись у грі в деконструкцію і продовжуючи грати по правилам, що запропонував основоположник деконструктивізму Жак Деріда [142], можна деконструювати термін тектоніка посилаючись на його, як на термін, що характеризує наукову галузь, що вивчає тектонічні зсуви пластів земної кори.

Тектоніка деконструктивізму в архітектурі цілком відповідає смислового навантаженню що до геотектоніки. Продовжуючи гру із термінами за правилами деконструкції, виводимо поняття деконструктивізм в архітектурі, як створення споруд, які імітують або нагадують геологічні рухливі пласти, як відображення випадковості, характерної для процесів не живої природи, засобами архітектури.

Умовне розбирання звичних конструктивних елементів та повторне складання їх з метою виявлення нових сенсів. Створився стильовий мікс із конструктивізму, футуризму, супрематизму, пуризму, експресіонізму і кубізму. Отже тектоніка деконструктивізму в архітектурі - це естетизація та вираження архітектурними засобами тектонічних процесів, що відбуваються в сфері не живої природи: розкол, зсув, накладання, зависання.

Смак. Поняття естетика опосередковано прив'язано до категорії смак. Смак, як оціночна категорія, існує в полі архітектури, фігуративного та нефігуративного мистецтва, філософії, літератури та інших культурних сферах. Першоджерельне денотативне, тобто однозначне розуміння поняття смак, це фізіологічна властивість живого організму, що відноситься до сфери базових бінарних почуттів «насолода-огида», в залежності від ситуації. Смакові рецептори відправляють сигнали в головний мозок і приймають участь в процесі створення нейрофізіологічною системою гормонів задоволення або страху. Гормонів, що утворюються, як підтвердження доречної в ситуації фізичного виживання реакції. Наявність смакових рецепторів забезпечує підтримку базової фізіологічної потреби живого організму в продовженні фізичного існування за рахунок харчування. Слугують для розпізнавання безпечності та для виявлення на рівні почуттів

корисності або навпаки шкідливості наявного продукту для його вживання. В сімнадцятому столітті спектр фізичних почуттів було вербалізовано в поле чуттєвих переживань і перенесено в сферу мистецтва, тобто сфера мистецтв стала описуватись новими термінами. Вперше термін смак в розумінні категорії естетичного вживає філософ Бальтасар Грасіан в роботі «Кишеньковий оракул», що була написана в 1646 році.

У вісімнадцятому столітті термін смак став головним критерієм ментального та художнього аристократизму Західної Європи. На хвилі вивчення моральної психології Просвітництва, критичні дослідники, натхненні Д. Локком (1632-1704 рр.) і Е. Шефтсбері (1671-1713 рр.), були стурбовані тим, як мистецтво впливає на емоції людини. Філософ Дюбо в *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) визначає естетичний смак як шосте почуття, доповнюючи такі категорії почуттів, як фізіологічний смак, зір, слух, дотик, нюх. На початку вісімнадцятого століття Гатчесон розвиває думку Шефтсбері про смак, як внутрішнє почуття, пов'язане з мораллю і з мистецтвом. Монтеск'є розглядає смак, як орган «машини тіла». Багато мислителів епохи Просвітництва погоджувалися з тим, що характеристики доброго смаку загально визнані суспільством. Вольтер в 1764 писав про стандарти смаку, а Вільям Гогарт у своєму «Аналізі краси» (1753) був зайнятий «виправленням коливаючої ідеї смаку» для аудиторії середнього класу. Більш релятивістська (антидогматична) точка зору виникла в другій половині вісімнадцятого століття, коли Олександр Джерард визначив термін смак (1759), як «визнання оточенням геніальності митця через підтвердження наявності в його творчості художнього смаку». Джером Брунер в середині ХХ століття об'єднав понятійні категорії під загальною назвою перцепція (лат. «сприйняття»).

Поетика. Термін походить від грецького "спосіб творення". Що розуміється як правила і принципи проектної графопластики, які інтуїтивно близькі архітектору і які він усвідомлено продукує, проявляючи свою

індивідуальність. У визначенні культуролога та архітектурознавця Андрія Пучкова [94] поетика архітектури це герменевтико-семіотичний підхід до архітектурознавчого дослідження. Поетика це сформульована критиком архітектури специфіка творчості, яка присутня окремому автору або цілому напрямку епохи. Слід розрізняти поетику теоретичну та іманентну. Теоретична поетика – це система інструментарію та робочих принципів автора або школи. Іманентна (ненормативна) поетика народжується у живій практиці. Іманентно існуючі принципи поетики вираховуються під час аналізу конкретних творів і концепцій, філософського контексту, стилю мислення, клімату епохи загалом. Іманентна поетика архітектури це головний об'єкт зацікавленості до таємниці художнього процесу. Опис поетики будь-якої історичної епохи, створений в рамках архітектурознавства належить до розряду версії. В архітектурі ХХ століття графопластична та об'ємно-просторова форма характеризується підвищеною метафоричністю. Наприклад влада людини організувати технічними засобами непорядкованість природи в епоху модернізму змінюється в деконструктивізмі на владу людини відтворити фізичну матеріальність ірраціонального всесвіту інноваційними методами проектування за новітніми технологіями і матеріалами будівництва.

Симетрія. Графічна та об'ємно-просторова особливість об'єкту, що присутня і виражає візуально-сприйняттєву (перцептивну) стабільність, збалансованість та врівноваженість, як між чашами рівних симетричних вагів. В літературі це віршованість або версифікація. За віршів побудови симетричних об'єктів беруться принципи побудови та створення руху в природніх організмах (риба, тварина, птах, людина та інші) та штучних механізмах (колесо, човен, літак та інші). Для забезпечення прямолінійного руху в просторі потрібна симетрична будова елементів, що будуть цей рух забезпечувати. Процес поступового руху, це циклічне переміщення симетричних за силою, подібністю та за будовою елементів. Таким чином

симетричні частини під час створення прямолінійного або циклічного руху знаходяться в різний момент часу зміщеними одна відносно одної, що візуально впливає на закладене в свідомості реципієнта сприйняття процесу активного руху. В деконструктивізмі відсутні симетричні мотиви та форми.

Асиметрія. Походить від давньогрецького слова вимірювання і означає неспівмірність та нестабільність. Характерна риса – мутабельність від англійського слова змінюваність. Поняття має свої математичні та логічні правила утворення. Одна з головних естетичних закономірностей деконструктивізму. Проводячи селекційний відбір між подібними за якостями архітектурними об'єктами перш за все асиметрія, як лакмус відрізняє деконструктивізм від конструктивізму, експресіонізму та інших дотичних в цьому відношенні маргинальних стилів.

Статична та динамічна симетрія. Існує гіпотеза про поняття статична та динамічна симетрія. Статична симетрія складається із двох однакових складових, характеризує спокій, рівновагу, довершеність, стабільність, справедливість та навіть смерть. Статичній симетрії властиві рівні відрізки, рівні величини. Динамічній симетрії, до якої причетний деконструктивізм, властиві закодовані асиметричні пропорції.

Пропорція. Кореневе слово поняття – порція, тоб-то частина. Кількісний (про порційний) розподіл цілого на частини. Описуючи пропорційність в архітектурі, як постійність відносин змінних величин, треба вказати Золотий переріз в якому більша частина так відноситься до меншої як загальна частина до більшої. Гармонійний стан – це коли існує наявність компонентів в ідеальній пропорції. Пропорція Золотого перерізу є загальною нормою або ідеальним відображенням поділу картини навколишнього світу на фрейми.

Найбільш комфортний умовний поділ простору для його природнього сприйняття людиною. Гармонійне пропорційне відношення складових єдиної системи були відомі ще в Вавилоні, стародавньому Єгипті та в еллінські

часи. Цю візуальну залежність в часи Відродження називали Золотий переріз. Пропорційне співвідношення між цілим та його частинами дорівнює 1,6180.... Ця константа називається числом ФІ, на ім'я скульптора Стародавньої Греції Фідія, який знав і активно використовував правило Золотої пропорції у своїх творах.

Леонардо Пізанський більше відомий як Фібоначчі (Fibonacci) завдяки арабським перекладам ознайомився з досягненнями античних та індійських математиків. Фібоначчі написав ряд математичних трактатів, частину засвоєних ним знань він виклав в 1202 році в «Книзі абака». Головна властивість ряду чисел Фібоначчі полягає в тому, що кожний наступний член, починаючи з другого, дорівнює сумі двох попередніх: $5+8=13$, $13+8=21$, $21+13=34$ і тд. Г. В. Вульф (1863-1925) вважав Золотий переріз одним із проявів симетрії.

Золотий вурф. Тричасне ділення цілого, так само як і Золотий переріз, будучи втіленим в геометричні форми, справляє найбільше естетичне враження гармонійністю своїх пропорцій. Золотий вурф володіє властивістю не змінюватися в межах правил, якщо точки А, В, С, Д переміщаються в колі, то їх вурф залишається незмінним. Ця закономірність читається в капітелі іонічного ордеру. Ле Корбюз'є писав, що в його власному розумінні гармонії, зображеному в пропорційній сітці «Модулар», наведені три основні розміри 113:70:43; вони знаходяться у відношеннях Золотого перерізу і відповідають ряду Фібоначчі. Три розміри 113:183:226 – визначають розміри простору, в який вписується постать людини зростом у 6 футів (182,88см). Деконструктивізм - це пошук гармонії в умовах динамічної пропорції.

Ритм. Свідчення життя, рухоме зростання з логічною послідовністю, яку можна математично запрограмувати. Поняття, що виражає активність, характеризує рух та розвиток. Динамічному ритму властиве збільшення або зменшення опорних складових. Кеплер і Ньютон довели, що відношеннями

числового ряду Фібоначчі визначаються радіуси і періоди обертання планет навколо Сонця. В законах механіки присутня логіка чисел Фібоначчі або Золотого перерізу. Біологи побачили ці числа в будові рослин, раковин молюсків, в структурі кристалів, в будові форм людського тіла. На цей час визнано, що двочасне ділення цілого в пропорціях Золотого перерізу є морфологічним законом в природі і мистецтві. В деконструктивізмі ритмічні складові, створені сітчастою структурою, при чому кожна із своїм масштабом, накладаються одна на одну. Таким чином ритми поліфонізуються всередині форми.

Баланс. Пріоритетним поняттям у визначенні області естетичного є поняття баланс (фр. Balance - ваги, що мають дві однакові чаші). Прагнення однакових або абсолютно різних речей чого-небудь до урівноваження. Баланс – це система показників, які характеризують співвідношення або рівновагу складових в явищі, яке постійно змінюється. В деконструктивізмі доречним буде термін індетермінізм (невизначеність та безпричинність) концепція, згідно з якою, фундаментальні закони природи мають ймовірнісний або випадковий характер. В свою чергу випадковість - це рівноправна по відношенню до необхідності сутність природи. Фундаментальне пояснення самостворюваності і еволюційності її характеру.

Ідеал. Згідно давньогрецьким уявленням – ідея (ейдос) первинна семантика будь-якого поняття що існує в світі довершених речей, але цей світ існує поза фізичною межею матеріального. Творчість сприймається як шлях в напрямку максимального наближення до ейдосу, тобто уявного ідеалу. У феноменології Гуссерля термін «ейдос» позначає сутність. В деконструктивізмі ідеальна форма мінлива в ній акцентується естетика перебування в моменті часу, локації та буття.

Реалістичність. Реалістична картина світу більш комфортна для психологічного сприйняття, ніж авангардна або абстрактна, тому що пов'язана з безпекою фізичного існування людини, оскільки мозок не

витрачає енергію на розшифровку закодованої інформації. Деконструктивізм за своєю природою наближений до непередбачуваності та антитектонічності.

Естетика архітектури деконструктивізму. В архітектурному дискурсі існує незаповнена ніша розуміння головних графоестетичних засад деконструктивізму. Походження засобів семантичного формотворення, що пов'язані з метафізичним трактуванням питання, окреслення підґрунтя та метафізичних основ хаосмосу, в якому деконструктивізм формувався, як архітектурний стильовий потік. Геометрично бездоганна і довершена форма сама по собі позбавлена розвитку в просторі та часі. Така ситуація веде до безперспективного становища з точки зору розвитку форми. Тупіковий стан стає сприятливим протостаном для деконструкції, якщо геометрична форма одного або декількох однакових об'єктів максимально довершена. Справжній класичний деконструктивізм в пластичних видах мистецтва, переведений на мову природніх образів присутній в печерах, гірських масивах та серед льодовиків, що створюються як одномоментно, так і з плином часу під дією фізичних законів. Основні типи принципу нелінійного підходу мають риси аморфності, мінливості, рухливої текучості у просторі та часі, геологічної тектонічності, нерівномірності, сейсмічності та інших характеристик, що семантично пов'язані з елементами не живої природи в класичному деконструктивізмі та з елементами жахливого тваринного світу рептилій, павуків, комах та риб із світу живих організмів в архітектурі органі-тек, параметризм, диджитал. Так Френк Гері сповідує особистий «стиль риби» або «фіш скул». Деконструктивісти інтуїтивно плагіатують природні фрагменти ландшафтів, або міметично їх створюють, надаючи усвідомленості пластичній мові, використовуючи при цьому закони традиційної геометрії та теоретичної механіки. Саме природній хаосмос відрізняє деконструктивізм від інших стилів.

3.2. Кросс-стильове поле деконструктивізму

Актуальним залишається необхідність дослідження стану та розвитку стилю, як мистецького, а тим більше глобального поняття. Природа стилю - динамічно змінюватись з плином часу. Артефакти фіксують існування стилю в конкретний момент історії. В різні часи в процесі творчої діяльності, автори апріорі створюють новий, або прилучаються до вже відомого, описаного, вивченого та сформованого стилю із притаманними йому рисами, відмінностями та особливостями диференціації.

В теорії архітектури центральним засобом осмислення, оцінки емпіричного матеріалу і пояснення історичних процесів став свого часу стиль. Це поняття пов'язане з філологією, лінгвістикою і літературознавством, до нього долучається естетична категорія тектонічного мистецтва архітектури. На сьогодні існує поділ на стиль, як явище мови і на стиль, як явище мистецтва. Поняття стиль як естетична категорія було введено в 1760-х роках німецьким археологом І. Вінкельманом. Концепція стильової ідентифікації часу в історії мистецтв була заснована ним на пошуках ідеалу прекрасного, що відображає соціокультурний контекст епохи. Новаторська концепція І. Винкельмана передбачала відмову від імен. У період еkleктизму і стилізаторства утвердилася зворотна ідея про чільне положення людської особистості та його художньої волі. Ця ідея звучала і у Г. Вольфліна, який вказував на «подвійний корінь стилю», виділяючи авторський стиль і стиль «школи, країни». На початку ХХ ст. творчим суб'єктом стало суспільство, свідомо конструюючи "новий кращий світ" і новий стиль. Із становленням модернізму метою творчості стали не стильові форми, а сам процес і спосіб їх творення, тобто метод.

Дослідники типології стилю. В області стилістичної типології працювали радянські українські вчені та закордонні вчені. Серед англomовних дослідників стилю початку ХХІ ст. можна перерахувати прізвища Боллак Франсуаза, Брун Камерон, Вентурі Роберт [208, 209], Ван Уффелен Кріс, Гесель Пітер, Дженкс Чарльз [160-164], Лукас Доріан,

Маккартер Роберт, Овері Пол, Принц Фредерік, Стілл Джеймс, Фремpton Кеннет [148,149]. Про стиль писали Г. Земпер, Г. Вольфлін, Е. Кон-Вінер, А. Рігль, Е. Панофски, П. Франкль, В. Веснін, В. Гропіус, М. Гінзбург, А. Буров, Д. Сарабьянов, А. І. Каплун, В. А. Опарін, Т. Ф. Давідіч. В філософському аспекті сутність стилю шукали Г. Гегель, О. Шпенглер, М. Дворжак, А.П. Григорян, А.Ф. Лосєв, А. Н. Соколова, Ж. Дерріда [142], Л. Г. Бергер, Ю.Б. Борева, Т. Ю. Бистрова та ін. В роботах кін. ХХ ст. стиль вивчає з позиції семіотики А. А. Раєвський, а також з позиції системно-синергетичного, культурологічного та міждисциплінарного підходів: І. А. Євін, В. П. Бранський, Н. Г. Елінер, Н. Н. Александров, Е. Н. Устюгова. Серед вітчизняних дослідників стилю в архітектурі сучасності треба відзначити прізвища С. Г. Буравченко [17,18], Л. Р. Гнатюк [22-26], Т. Ф. Давидич, О. Ю. Криворучко [46-49], С. М. Лінда [55, 122], А. О. Пучков [94-97], Л. В. Стародубцева [111], Г. Н. Ушаков [120], Б. С. Черкес [122], О. П. Олійник [68-78], О.А. Трошкіна [114,115], А. П. Мардер [57-60], А.І. Марковський [61-63], С. Шліпченко [124], М. І. Яковлев [125-129].

Стиль. Походить від латинського «стилус», що означає «паличка для письма». Формальна категорія поняття, що відзначає спільність ознак. В архітектурі це спільність пластичної форми різних об'єктів не залежно від часу їх створення. Категорія часу впливає на такі характеристики стилю в архітектурі як історичність, стилізаторство та еkleктика. Стиль, як абстрагована програма, накладається на історико-культурну дійсність.

В такий спосіб досліджуються матеріальні артефакти якщо розглядати архітектуру, відповідність тим чи іншим абстрактним стилістичним нормам. Ряд дослідників розглядають стиль як будову і ритм буття епохи, як самоздійснення культури. В добу античності стиль розглядався як мірило творчої виразності. В риторичі та поетиці виникло розуміння необхідності різноманіття стилів, якими необхідно володіти поету чи оратору для

ефективного впливу на сприймача. Давні римляни виділяли три типи стилів: «серйозний» (gravis), «середній» (mediocris) і «спрощений» (attenuatus).

Характеристика стилю. Стиль наділений як доструктурними так і структурними елементами. В самих доструктурних елементах виявляється діалектична єдність, яка включає в себе як чуттєву образність і абстрактну ідейність, так і зміст з формою. Художній стиль не просто естетичний, але він ще є матеріальне і чисто фізичне втілення цього естетичного. У стилі присутні ідеологічні риси, як відображення дійсності, як принцип перероблення дійсності, як злиття природних, особистісних і суспільних елементів на основі його історичної значущості.

Стиль володіє і іншою своєю діалектичністю – стиль, як засіб опису історичного матеріалу і стиль, як конструююча реальність. В 1980-х рр. ця проблема розкривалася в роботі А. І. Каплуна «Стиль і архітектура », в якій було запропоновано розподіляти поняття стилю на дві взаємопов'язані складові: «стиль епохи» і «історичний стиль». «Стиль епохи» є відображенням реального життя культури і суспільства з усіма їхніми особливостями, складнощами і суперечностями – «портрет» і може бути об'єктивно оцінений тільки за умови історичної дистанції (наприклад, сучасна архітектура ХХ ст.). «Історичний стиль» – "автопортрет", що відображає ідеали і цінності суспільства певного періоду; він виражається в творчості тогочасних авторів. Підсвідомий, а тим більше свідомий пошук нового «великого стилю» сьогодні скоріше викликає скептичне ставлення і суперечливі почуття, як у теоретиків, істориків, так і практиків архітектури.

Стиль і метод. Поняття стиль і метод лежать в різних площинах. М. С. Каган писав, що поняття творчий метод позначає закономірності процесу творення художніх творів, а поняття стиль – закономірності структури самих художніх творів. Творчий метод це система принципів, які керують художнім освоєнням дійсності, а стиль – певна система форм, в якій закріплюються результати творчості та закони форми. Можна

охарактеризувати метод, як усвідомлений спосіб творення, стиль – як стан творення. Перший виступає категорією інструментальною, в той час як другий – емоційною. О. Шпенглер вважав, що «форми» великого стилю " практично не залежать від окремого автора. Підпорядковуючи його собі вони нівелюють творчий почерк.

Селекція стилів. Складно визначити причетність об'єкту до єдиного базового стилю в архітектурі, так само, як визначити відтінок в прикордонному полі одного із семи базових кольорів. Архітектор створює проект так, як відчуває, а критик, аналізуючи риси та характер споруди відносить її до певного стилю згідно властивих характеристик. Іноді сам автор, створюючи споруду, пропонує нову назву власного стилю, як це було з багатьма митцями, наприклад з Ле Корбюзьє, В. Татліним або К. Малевичем. Не зважаючи на візіонерську форму, за основу стилістичної ідентифікації архітектурного об'єкту береться філософська концепція автора. Для визначення стильової приналежності об'єкту потрібна аргументована класифікація критеріїв згідно яких присвоюється стильовий ідентифікатор. Не все дивне в архітектурі відноситься до деконструктивізму. В таблиці асоціативної типології (рис. 3.3.5). перелічені назви підстилів деконструктивізму. Візуальна конотативна морфологема опосередковано пов'язана з ідеями структурної лінгвістики філософії Жака Деріди [142]. Слідуючи теоріям Деріди та авангардному підходу архітектори досліджували і винаходили нові форми виразності нові простори та об'єми (рис. 3.3.1). Деконструктивізм характеризувався втратою симетрії. Це була архітектура на стероїдах. Правила так званого класичного дизайну були порушені, а висловом форма слідує за функцією нехтували. Ф.Джонсон і М. Віглі [167] побачили подібність у підході викладення своїх ідей деяких архітекторів і об'єднали їх під одним виставковим дахом.

Стильова толерантність. До початку ХХ століття в історії архітектури ім'я архітектора, як правило, асоціювалось із певним

архітектурним стилем. Швидкозмінний плин часу змушує відповідати новітнім вимогам. Архітектори ХХ та ХХІ століття змінювали та продовжують змінювати своє бачення морфології, способу проектування та будівництва через кожні півтора-два десятиліття. Існують рідкісні виключення, коли архітектори довгий час практично не змінюють свою творчу стилістику. Багато таких прикладів зустрічались і в деконструктивізмі: Даніель Лібескінд, Том Мейн, Майкл Ротонді, Лебеус Вудс. Архітектор не завжди прив'язаний до стилю, так само як стиль не завжди ототожнюється з ім'ям архітектора. Виникають умовні рамки стилю які встановлюються на протязі певного періоду у часовому континуумі епохи. Не акцентуючись на швидкому розвитку технологічних інновацій, архітектура починає повторюватись і вичерпує мову виразності та актуальності. В певний період архітектори починають порушувати встановлені стильові кордони і вигадують нову зображальну лінгвістичну мову. Яскравий приклад – ікона стилю ХХ століття Філіп Джонсон (1906-2005 р.), який більше ніж за пів століття створив споруди, що можна назвати пам'ятками часу. Візіонерська мова поширюється, якщо влучно відчувається і передається стиль часу та в процесі її створення беруть участь декілька митців. Описувати стиль можна спираючись на прізвища архітекторів, що стали відомими, отримавши визнання на конкурсах, відзначені преміями локального та світового масштабу.

Синергетика. Історія архітектури є невід'ємною частиною соціальної історії, вивченням якої займається наука Синергетика. Це міждисциплінарний напрямок наукових досліджень, завданням яких являється пізнання загальних принципів, що лежать в основі процесів самоорганізації систем найрізноманітнішої природи, які припускають спонтанний перехід від хаосу до порядку і назад від порядку до хаосу у відкритих нелінійних середовищах.

Відправними моментами синергетики, так само як і постнекласичної наукової парадигми, розглядають: міждисциплінарність; нелінійність; коеволюцію; самоорганізацію; ідеї глобального еволюціонізму, синхроністичності і системності. Це дозволяє змінити характер сприйняття історії архітектури – перевести її з констатуючого рівня, на рівень пояснюючий. Цикли в тимчасовому аспекті діляться на: короткострокові (від року до декількох років), середньострокові (чверть століття), довгострокові (пів століття), багатовікові (цивілізаційні), тисячолітні (суперцикли).

Реверсний принцип створення стилю. Один з перекладів та значень слова тренд з англійської мови означає головний напрямок в моді, або головна тенденція. В інтернет контенті трендом називають збільшення пошукових запитів на «щось». Згідно тематики дослідження, приймемо назву пошукових запитів на «щось» естетосферою Речі. Одна із засад виникнення стилю це реверсний принцип впливу Речей на тренди та трендів на Речі. Латентний протодеконструктивізм об'єднує між собою в один кейс не стилі і не підстилі. Його структура побудована по принципу ототожнення спільної форми. Відношення споруди до латентного протодеконструктивізму формується за двома принципами. Перший – за рахунок часового критерію, коли об'єкт створено до появи тренду. Другий – за рахунок відповідності до стильового шаблону об'єкту в стильовому потоці. Існуючі в академічному інформаційному полі архітектурні об'єкти порівнюються із стильовим шаблоном-фільтром. Якщо архітектурний або мистецький проєкт створено по патернах деконструктивізму, він автоматично вноситься в реєстр деконструктивних споруд, не зважаючи на час створення. При верифікації латентних за своєю сутністю проєктів, розглядається реверсний принцип створення стилю. Ідея принципа полягає в тому, що розглядається можливість Речі бути створеною в преїод тренду і навпаки в зворотному напрямку Річ створює трендовий потік. Ідеї закладені в Речах створюють тренд, набравши силу, трендовий потік популяризує ці ідеї масово

створюючи Речі. Автор і час не впливають на створення тренду, вони його тільки фіксують. Поодинокі субстанції пролегоменів та летентів створюють трендовий потік або потрапляють в нього через власний хист передбачення. Із плином часу в трендовому потоці або як його іще називають в мейнстрімі формується масив міметичних субстанцій.

Суперстилі. Якщо говорити про ХХІ ст., вживання слова «стиль» по відношенню не просто до однієї культури, але до культури загальносвітової, виглядає вже не зовсім коректним. Стиль "не витримує» рамок, що збільшились до глобального рівня. Разом з тим не витримує функції об'єднання концепцій "строкатої" і "мозаїчної" художньої культури всього сучасного глобалізованого світу. У цьому випадку більш прийнятним бачиться використання поняття «Суперстиль в архітектурі», або «глобальний стиль». З закінчення 1990-х років словосполучення «глобальний стиль» можна зустріти в якості синоніма до вираження «глобальна архітектура». Цей вислів вживається, як правило, набагато частіше «глобального стилю». І в слов'яномовній і в англійській літературі протягом другої половини ХХ ст. і по теперішній час: Г.А. Птічнікова, Г. В. Єсаулов, І. А. Бондаренко, К. І. Аксельрод, В. З. Паперний, Р. Адам [133,134], Х. Фостер, К. Фремpton [148,149], Ч. Дженкс [160-164]. Глобальна архітектура і прикметник «глобальний» виявляється в наступних випадках. По-перше, як синонім терміну «інтернаціональний стиль» (англ. International Style - за назвою книги Г. Р. Хічкока і Ф. Джонсона) для опису візуально подібної у всіх точках світу архітектури сучасних транснаціональних корпорацій (типологія: офісна будівля, готель, торговельний центр), що отримала іронічну назву «архітектурна Кока-Кола» (англ. Architecture of Coca-Cola - з статей Р. Адама). По-друге, для позначення так званої «зіркової архітектури» (англ. starchitecture), створюваної всесвітньо відомими сучасними майстрами для замовників, що перш за все піклуються про статусність об'єкту (об'єкт, як «вау-атракція»). Обидва види сучасної глобальної архітектури об'єднує

ігнорування локальної архітектурної традиції та ідентичності місця в угоду "егоїстичному" вигляду. Х. Ібелінгс (Hans Ibelings), бачив джерелом стилю якусь нову ідею, інновацію. Він стверджує, що одною з важливих умов успіху такої інновації є її еластичність, або універсальність, тобто легке вписування в різні контексти. Суперстилі якраз і мають подібну якість.

Класика. Один із двох суперстилів і його доречно називати Перший Суперстиль – це класична стильова архітектура. Умовно назвемо його античним класичним Суперстилем, що заснований на античній ордерній системі. Сучасний апологет класичної архітектури британський архітектор Р. Адам (Robert Adam) в своїй статті «Три помилки про класичну архітектуру» пише так: «У Європі, Америці і в зовсім протилежних точках планети, наприклад, в Індії, ви нікуди не зможете подітися від класичної архітектури. Вона існувала понад дві тисячі років і мала п'ятсотрічний безперервний хід розвитку. Класичні форми так глибоко засіли в нашій колективній підсвідомості, що кожен раз, коли архітектор проектує будівлю з колонами, а зверху кладе на них балку, то в цьому починає бачитись щось класичне» [133, с. 74].

Ордерна композиція – одне з втілень античної естетичної утопії. це своєрідний архітектурний образ монументалізованої ідеальної людини, а храм - ідеального суспільства рівних і при цьому різних людей. Аналізуючи трактат Вітрувія Г. С. Лебедева приходять до висновку про нескінчене життя ордерних форм. Цю нескінченність можна пояснити тим, що в трьох відомих давньогрецьких ордерних композиціях вичерпуються крайні варіанти відносин людини і природи. Три ордери складають граничну міру різноманітності всередині формальної єдності.

Свою граничну універсальність античний ордер набув у Римській імперії. Таким чином, семантична універсальність дозволила "прижитися" античному римському ордеру на всіх завойованих імперією територіях Середземномор'я і Європи, а згодом стати однією з головних основ

формоутворення, еталоном професійної і архітектурної мови протягом усієї подальшої історії архітектури, включаючи початок ХХІ століття. Незважаючи на революційні перетворення художньої культури кін. ХІХ - поч. ХХ ст., ордерні форми як опозиційний вектор "проходять червоною ниткою" протягом усього двадцятого століття. Аналізуючи еволюцію ордера в архітектурі, В. Г. Басс зазначає, що причина не в універсальності античної символіки, але в новій функції ордера, як семантичного контейнера - набору знаків, які відсилають до класичної естетики та окремих фрагментів історії.

Авангард. Об'єднує досить широкий пласт течій і напрямів світової архітектури ХХ ст., які називають «архітектурним авангардом», «Сучасним рухом» або поширеним в західній літературі терміном «модернізм». Зародження нового Суперстилю стало відповіддю на ті кардинальні зміни в художній культурі, які беруть свій початок в останній третині ХІХ століття. Вони пов'язані зі спробами подолання невідповідності між художньою мовою, образами класичного мистецтва і уявленнями про світ, що виникли багато в чому завдяки досягненням в науці і техніці, а також зміни світогляду цивілізації.

Опозиційна по відношенню до ордерної архітектури програма Другого Суперстилю передбачала вирішення двох проблем. З одного боку, це формальне протистояння нової архітектури еkleктиці, стилізаторству, різним нео- і псевдостілям, а також сецесії. З іншого боку, нова епоха і її орієнтація на прогресивне майбутнє вимагали принципово нового міжнародного стилю, який буде порівняний не з конкретними історичними стилями, а з художньо-композиційною системою, що є основою ряду нових стилів.

Майстри нового Суперстилю орієнтувалися на «ліве» образотворче мистецтво (супрематизм, кубізм, футуризм) з його формально-аналітичним методом творчості і надихалися досягненнями науково-технічного прогресу (новітні будівельні матеріали, конструкції і технології, раціональний підхід до рішення внутрішніх просторів, функціональність). Вони витягли з

ордерної системи геометричні та конструктивні першоеlementи форм, відмовилися від історичних ремінісценцій.

"Стерильність" і гранична абстрактність форм нового архітектурного напрямку вивела його на універсальний загальноосвітний рівень, дозволила легко інтегруватися практично в будь-яку культуру. Архітектура, втративши значення символу космічної досконалості, стала поступово засвоювати еволюційну ідеологію. Завдання архітектурі це не відтворення вічних канонічних форм, а у винаході форм, пристосованих до потреб людини. Історія Суперстилю Авангард, що відкинув міфи всього минулого, була практично з нуля вибудована на нових засадах індустріального суспільства.

Поставангард. Деконструктивізм можна віднести до модерністських експериментів, в рамках яких переосмислюється мова і принципи формоутворення або заново актуалізується образна складова Суперстилю Авангард. Такі явища, як нелінійна, адаптивна, кіберпросторова, космогенна і лендморфна архітектура, в своїх філософських і формотворчих аспектах тяжіють до установок і принципів, пов'язаних з ідеями сучасної постнекласичної науки. Кризовий стан архітектури, що завжди бринить в повітрі, полягає в конфлікті сформованих до певного моменту часу естетичних стереотипів і зародження нових ідеалів професійної або, в цілому, художньої культури. На допомогу приходять синтетичний тип мислення, що надає найбільш плідний вплив не на реальне проектування і будівництво, яке потребує великих матеріальних витрат, а на «паперове», концептуальне проектування і архітектурну думку, які виявляються більш гнучкими і їх легко втілювати у віртуальному середовищі.

Архітектурна думка у вигляді теорій, творчих концепцій і маніфестів, утопічних проектів і фантазій в кризові та перехідні періоди, як правило, часто демонструє новаторські ідеї, що несуть в собі новий бажаний образ майбутнього штучного середовища.

Формування естетики деконструктивізму. З часів переходу від Ренесансу до Бароко в архітектурі починається історія розвитку нелінійності. Наближуючись до скульптури, архітектура трансформує свою природу. Архітектори намагаються створити враження безперервної мінливості і плинності споруди. З'являється виражений рослинний орнамент і дзеркальна поверхня в інтер'єрі, що розчиняє стіни та прямолінійні грані. Імітації природних нелінійних форм руйнують евклідову геометрію. Саме з цього стилю починається концептуальний злам класичної тектонічної системи до якого причетні архітектори Відродження. Неевклідова геометрія відрізняється від евклідової наявністю часу та багатозначністю.

Романтизм. Наступною віхою в розвитку «нелінійної» архітектури став романтизм кінця XVIII-XIX ст. з естетикою героїзованого минулого у вигляді залишків руїн та захопленням непереборною силою природних явищ. Романтизм поширився по Європі, як відповідь на промислову революцію. Характерні ознаки: заперечення раціоналізму, відмова від нормативності, культ почуттів.

Сецесія. Перехід в графо-пластичному полі від стилю сецесії, що втримував позиції до 1910-х років до найбільш близького до теми експресіонізму відбувався у зміні рослинних мотивів на лендморфні та геотектонічні. В. Ісаєва відзначала в стилі модерн «пластичні, текучі, асиметричні, біоморфні лінії, поверхні та рослинний декор.»

Авангард. Аналізуючи авангардні напрямки, що створювались та розчинялись в архітектурному стильовому потоці, посилаємось на досвід попередніх вітчизняних та зарубіжних дослідників а також електронний ресурс. Формуючи

Стильовий фільтр або шаблон, за яким можна ототожнювати стильову приналежність об'єктів архітектурти до деконструктивного напрямку формуємо спираючись на пластичний код архітектури. Авангардні течії та напрямки в мистецтві початку XX століття впливали на формування нової

парадигми світосприйняття в якій приймала участь залучена до процесу архітектура, як невід'ємна складова соціокультурної та мистецької сфери суспільства.

Футуризм. Майже маніфестивною можна назвати бронзову скульптуру «Бутилка, що розвивається в просторі» італійця Умберто Боччоні, яка була виконана в 1913 році. Приклад наочного переходу від тримірного до чотиримірного простору. Скульптура, що одночасно формує простір всередині та назовні, серія присвячена «Технічному маніфесту футуристичної скульптури» (рис. 2.1.1).

Мінімалізм. Естетика простоти та заощадження формальних засобів виразності. Мінімалістична архітектура поєднує в собі геометрично довершені тіла. В спорудах мінімалістичного характеру відсутні у звичайному розумінні класичні елементи будинку: похилий скат та підвищений над землею фундамент. Мінімалізм формувався в 1920-ті роки в авангардній культурі. Відтворений в останній третині ХХ століття. Як спосіб мислення архітекторів - максимальна функціональність і виразність форми створена мінімальними засобами. Піраміди в Гізі – один із перших прикладів мінімалізму. В формуванні стильового потоку прослідковується генеза утворення від простого до складного. Від мінімалізму через конструктивізм до експресіонізму та деконструктивізму.

Об'єкт, що апріорі вважається мінімалістичним перестає займати стильову нішу мінімалізму коли його частини асиметрично зсунуті одна відносно другої. Така споруда потрапляє в кросс-стильове поле деконструкції. Різниця між мінімалізмом та деконструктивізмом полягає в тому, що в деконструктивізмі рафіновані засоби архітектури артикуються прийомом деконструктивного зсуву-зміщення об'ємів один відносно другого.

Кросс-стильові споруди: будинок семінарів Вітра, Вайль- на-Рейні, Німеччина, 1994 р., архітектор Тадео Андо, та Музей Кацусики Суміда Хокусая (Sumida Hokusai), приклад існування мінімалізму та

деконструктивізму в одному проєкті. Тадео Андо через свої релігійні переконання зазвичай наголошував на тому, що «порожній простір символізує красу простоти». Його спосіб життя вплинув на його архітектуру. В розумінні архітектора, елементи дизайну повинні відображати простоту. До них відносяться геометричні форми та елементи без декору, прості матеріали та повторення структур, які представляють відчуття порядку. Кадзує Седзіма разом з Рює Нісідзава створювали певний жанр японського мінімалізму. З мінімалізмом асоціюються делікатний, інтелектуальний дизайн, білий колір, тонкі будівельні секції та напів-прозорі огорожувальні елементи.

ПОРІВНЯЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

			
п'ять принципів нової архітектури. 1926 р. Ле Корбюзьє.			
модернізм	втілено в споруді віли Савой. 1931 р.	деконструктивізм https://pragmatika.media/tom-mejn-bezshalnij-dekonstruktivist/	
1 каркас		Башта «Фар», Париж, проєкт 2006. арх. Том Мейн	
2 вільне планування		1 колони каркасу похилі	
3 навісний фасад		2 планування графічно ускладнене	
4 стрічкові отвори освітлення		3 фасад: скло, перфоровані або композитні панелі	
прямокутна форма		4 отвори горизонтальні: геометрично не стабільні	
паралельні до горизонту		отвори горизонтальні: не паралельні горизонту	
5 плаский дах		отвори вертикальні: стохастичні	
		5 над пласким дахом ширяє площина-щит	
		пласкої або пластичної форми	

Рис. 3.3.3. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Експресіонізм та конструктивізм. Під час політичних умов нестабільності та економічного занепаду в графо-пластичному полі архітектури експресіонізм змінюється функціоналізмом, що включав в собі мінімалізм, конструктивізм, модернізм. Спираючись на гіпотезу про походження деконструктивізму від конструктивізму та експресіонізму,

очевидна закономірність продовження розвитку конструктивізму через виявлення якостей деконструктивізму сплітморфного, а також продовження експресіонізму через виявлення якостей деконструктивізму софтморфного.

Конструктивізм. Поняття походить від латинського слова конструктіо, тобто побудова. Авангардистський напрямок в архітектурі 1920-х - початку 1930-х років, В 1922 році друком вийшла книга Олексія Гана «Конструктивізм», де вперше був офіційно позначений однойменний термін.

Спільні риси: Горизонтальність, Динамізм. Лаконічність. Романтизм, Науково-фантастичні ідеї, Утопічні фантазії, Випередження часу, Регіональна адаптація (космополітизм), Зміна базових понять композиції.

Відмінні риси: Симетрія, геометризм, масштабність, вільна декомпозиція об'ємів, що не артикулюється симетричними формами. В побудові загальної композиції відсутні колові фігури.

Головні представники стилю: Брати Весніни, Мойсей Гінзбург, Пантелеймон Голосов, Йосип Каракіс, Іван Леонідов, Костянтин Мельников, Володимир Шервуд, Ель Лисицький, Борис Улінич, Герасим Якушко, Яків Черніхов, Сергій Серафимов.

Експресіонізм. Треба відмітити латентність стилю деконструктивізм, тоб-то очевидні або приховані його риси в об'єктах архітектури ХХ століття, зокрема в експресіонізмі. Принципи експресіонізму були трансформовані та доповнені у другій половині ХХ століття.

Спільні риси між деконструктивізмом та експресіонізмом: вільне формування об'ємів, скульптурність, пластичність, спотворення форми, емоційне перевантаження, романтизація природніх утворень скель та льодовиків.

Відмінні риси між деконструктивізмом та експресіонізмом: Симетричність.

Витоки та логічний формальний розвиток деконструктивізму прослідковувався із стилістичного інструментарію конструктивізму та

експресіонізму. Ці масштабні стилі отримали розвиток на початку ХХ століття, ставши матеріалом для історичного аналізу, переосмислення та натхнення архітекторів-деконструктивістів другої половини ХХ та початку ХХІ століття. Визначається безперервна міграція авторської поетики архітекторів із різних стильових напрямків в загальному явищі деконструкція. (рис. 3.3.4).

Один із засновників та викладачів Баухаусу Вальтер Гропіус вважається експресіоністом, але економічні та політичні умови були приводом для його переходу до мінімалізму, конструктивізму та модернізму.

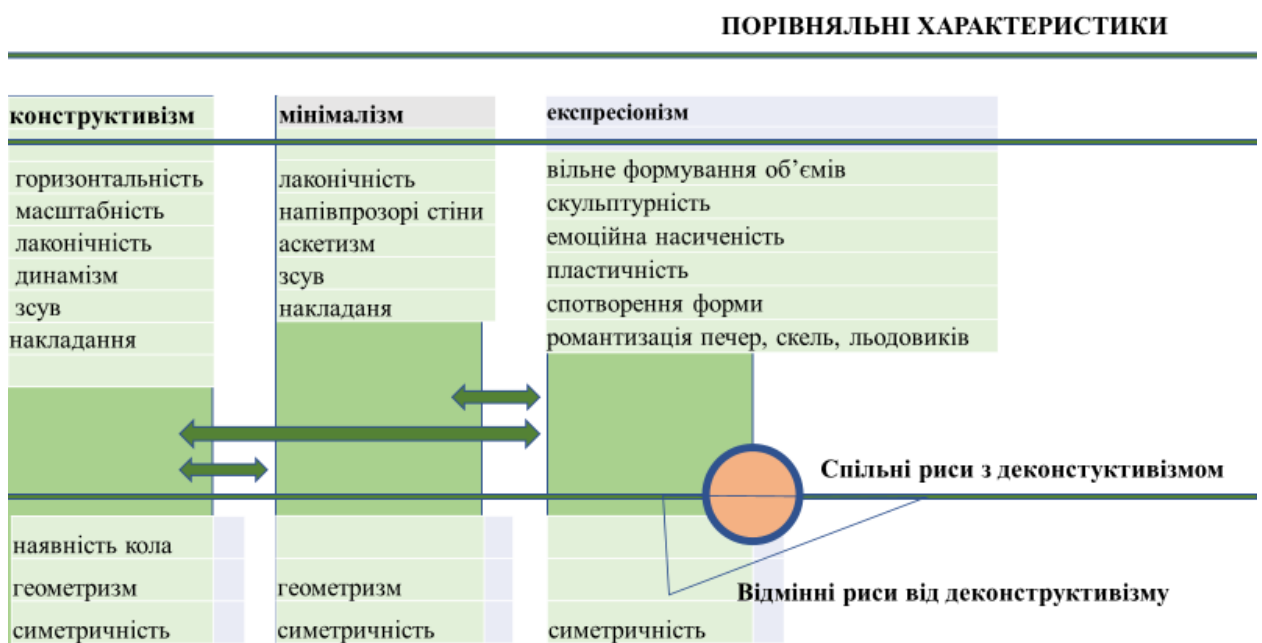


Рис. 3.3.4. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

66

Після згасання та нівелювання експресіонізму в умовах авторитарної влади європейських країн стиль знову поновлюється в період 1960-х під назвою неоекспресіонізм. Більша половина прізвищ неоекспресіоністів, що увійшли в підручники з архітектури та перебувають в полі архітектурної критики це прізвища архітекторів, що створювали проекти споруд в бістильовому полі, одна сторона якого – деконструктивізм, інша – експресіонізм. В кросс-стильовій естетосфері перевага деконструктивного

або експресіоністичного залежить від наявності в процентному співвідношенні ознак того чи іншого стилю. Експресіонізм став першою стильовою нішою, яку можна вважати латентним стилем деконструктивізму.

Експресіонізм та деконструктивізм доповнюють один одного естетичною гармонією, тому цю властивість взаємопоєднання і взаємодоповнення використовували деякі з архітекторів -деконструктивістоів зокрема Даніель Лібескінд в проекті елітного житлового утворення в Малайзії.

Неоекспресіонізм. Головні характеристики стилю - вільне формування об'єктів, орієнтація на підвищену виразність та підвищену емоційну насиченість. За нашим власним припущенням в охоплений період, що досліджували зокрема Б.С.Черкес та С.М.Лінда створювались бістильові об'єкти. Кросс-стильове поле експресіонізму-деконструктивізму поділено на три періоди. За гіпотезою Чарльза Дженкса неоекспресіонізм 1960-2000 рр. розподіляється на геометричний, органічний, монументальний. Неоекспресіонізм вийшов на нову спіраль розвитку під назвою деконструктивізм на початку дев'яностих, коли з'явився електронний інструментарій, та комп'ютерне моделювання, що застосовується в проектуванні та виготовленні матеріалів для будівництва. Неоекспресіонізм відрізняється від деконструктивізму матеріальною складовою із якого побудовано споруду та наявністю в композиції споруди симетрії.

Метаболізм. Поняття походить від давньогрецького слова метаболе, що означає зміна. В сучасному розумінні воно придбало скоріше загальноприйнятий медичний термін, що характеризує хімічні реакції в організмі завдяки яким підтримується процес життя. Основні цикли метаболізму складаються з трьох етапів. По-перше: трансформації енергії закладеної в споживаних продуктах в енергію для підтримання процесу життя; по-друге: формування будівельного матеріалу на базі споживаних продуктів; по-третє: видалення застарілих та пошкоджених елементів із

живого організму. В архітектурі це процес будівництва, користування та заміни елементів, подібно до органічних законів живої природи. Продовженням принципам метаболізму на початку ХХІ століття стала концепція сталого розвитку.

Сустейнебілити (sustainability). Концепція сталого (стійкого) розвитку є результатом конструювання оточення з вичерпними ресурсами і вичерпними можливостями. Конструювання з урахуванням в період експлуатації умов та наслідків для наступних поколінь. Будівництво із замкнутими циклами від виготовлення до повторного використання деконструйованих елементів. Трактуювання конгломерату, як єдиної екосистеми.

Метаборізумі або сінчинтайша. Післявоєнний архітектурний рух в Японії, який поєднав ідеї мегаструктур з ідеями органічного біологічного зростання. У травні 1959 року Metabolist Group дебютувала на Всесвітній конференції дизайну, що проходила в Токіо, представивши далекоглядні пропозиції щодо міст майбутнього в Маніфесті Метаболізму.

Обговорюючи природу теоретичного проекту Кійонорі Кікутаке «Морське місто», Кавадзое використав японське слово сінчинтайша як символ біологічного обміну матеріалами та енергією між організмами та зовнішнім світом. Японське значення цього слова близьке до значення сенсу оновлення або заміни старого новим. Архітектурна група надалі інтерпретувала це як еквівалент безперервного оновлення та органічного зростання міста. Оскільки Кавадзое та Кікутаке готувались до всесвітньої конференції їм потрібен був термін зрозумілий для сприйняття англомовною аудиторією.

Так вони віднайшли термін метаболізм, як близьке за значенням слово для визначення японського поняття сінчинтайша.

Архітектори Метаболіст Груп пропонували проекти майбутнього світу через свої конкретні розробки в яких розглядалось існування суспільства як

безперервного розвитку. Дизайн і технологія повинні бути позначенням природнього процесу цього розвитку. Представники метаболізму шістдесятих років Кензо Танге, Арата Ісозакі, Кійонорі Кікутаке, Кісьо Курокава зосереджували свою увагу на розробці структур, які поєднували високотехнологічні системи та образи, носили брутальний характер та представляли собою багатофункціональні комплекси-мегаструктури, що самі по собі були самодостатні та замкнуті.

Міжнародну презентацію рух отримав під час зустрічі одинадцятого конгресу сучасної архітектури CIAMу 1959 році в Нідерландах. Вперше для міжнародної аудиторії Кензо Танге (1913-2005 рр.) представив проекти японських архітекторів.

Один з них включав гігантські А-подібні рами, для розміщення на них підвісних капсул-будинків. Місто являло собою вежі висотою 300 метрів, на якій розміщувалася вся інфраструктура. Вона включала транспорт, послуги та завод з виробництва збірних будинків. До вежі можна було прикріпити сталеві збірні капсули. Кікутаке припустив, що ці капсули будуть самооновлюватися кожні п'ятдесят років, і місто буде рости органічно, як гілки дерева. Просторова система формується на центральному стрижні, на якому інсталиються збірні елементи з модульних або капсульних одиниць. При заміні окремих елементів загальна цілісність споруди залишається.

Європейський метаболізм. Однодумцями японських метаболістів в галузі архітектури та містобудування були учасники проектної групи «Аркігрем» з Великобританії, тому цей стиль не вважається суто японським винаходом. Починаючи з вісімдесятих років ХХ століття поетика другого та третього покоління метаболістів вже не вписувалась в рамки стилю і вони свідомо трансформують естетосферу проектів, долучаючись до загальносвітового мейнстріму. По мірі вичерпаності філософських та графо-пластичних ідей в сімдесяті роки ХХ століття, архітектори змінили поетику своїх проектів. Технологічний та брутальний метаболізм заклав підвалини

для появи хай-тек стилю, що естетизував технологічність архітектури. Яскравим прикладом слугує споруда банку Ллойда в Лондоні, архітектор Річард Роджерс, 1986 р. В нульові роки двадцять першого століття загально-вживане поняття метаболізм розуміється в рамках того, що Манфредо Тафурі називав «міжнародною концепцією утопії» 1960-х років.

Постметаболізм. Описуючи архітектуру Японії закінчення ХХ ст. Б. Черкес та С. Лінда виокремлюють цю архітектуру в самостійний стиль, який для зручності називають постметаболізмом. Чарльз Дженкс унікав узагальнюючої назви, а Джеймс Стілл називав цей напрямок «експериментами в Японії». Стилю присутня техно-футуристична артикуляція сформована на естетиці технічних механізмів, високих технологій, трансформації та космологізації форми. Засобами футуристичних образів виокремлюється японська ідентичність, що була закладено в шістдесяті роки. Естетика споруди-трансформера складається із швидко-замінних матеріалів, таких як пластик та метал, що притаманне літакобудівній та космічній галузям виробництва. На відміну від деконструктивізму, в метаболізмі все підпорядковано функційній організації, в ньому відсутня експресійна естетика смислів.

Японія. Деконструктивізм. В архітектурі японський метаболізм трансформується в деконструктивізм одночасно з появою у світі високої моди потужних японських дизайнерів-модельєрів Йодзі Ямамото та Рей Кавакубо. Ямамото привозить в Європу колекцію деконструктивного одягу під назвою destructuree look (деструктивний образ). З країни східного сонця прийшли філософи із деконструктивними ідеями нового бачення моди, що перетинались з авангардними ідеями Карла Лагерфельда, Мартіна Маржела та Дріса ван Нотена.

Кірігамі. Похідне поняття від широко відомого орігамі. При виготовленні Кірігамі на відміну від Орігамі аркуші розрізають. Оригамі (японською орі – «складати», камі – папір). Створення об'єму із плаского

листа шляхом використання геометричних схем згинів і складок. В оригамі використовуються згини, що комбінуються багатьма способами. Фігури оригамі складають за звичай з квадратного аркуша без розрізів. Традиційне японське оригамі сягає сімнадцятого століття. Сторони листа можуть бути різних кольорів. В деконструктивізмі існують декілька підстилів що сформувались паралельно або дотично в рамках головних принципів естетосфери. З конструктивної позиції ламана поверхня утворює складки які задають змінні умови для жорсткості споруди та забезпечують її міцність. Зникає традиційне розмежування між оболонкою будинку і несучим каркасом. Диференціація конструктивних навантажень забезпечується роботою всієї поверхні споруди і не визначається окремими елементами. На етапі новітнього деконструктивізму з'являється як один із його підстилів.

Хай-тек і деконструктивізм. Хай-тек – надзвичайно лаконічний, технічно виважений, геометрично досконалий та конструктивно довершений стиль. Емоційно напружений, як натягнута ванта. З деконструктивізмом його може поєднувати високотехнологічний інструментарій проектування та будівництва. Але спираючись на ранні роботи Френка Гері, зокрема розглядаючи його власний будинок у Санта-Моніці, та аналізуючи реалізований проект Бернарда Чумі в парку Ла Віллетт в Парижі, що були створені на ранніх етапах становлення стильового потоку деконструкції, можна стверджувати, що матеріальна складова цих об'єктів була спрощеною і складалась із бюджетних будівельних матеріалів.

Неомодернізм. Неомодерністська архітектура виникла у вісімдесяті, як реакція на складність постмодерної архітектури та на постмодерний еkleктизм. Вона декларувала чистоту форми та прагнення до простоти.

Раппер. Походить від англійського wrapper – запакований. Заплутаний стрічкою скруглений об'єм споруди на кшталт пакету з подарунком. Або як клубок ниток – звідси назва стилю. Характерний представник підстилю Ерік

Оуен Мосс, як маргинальний деконструктивіст та неоекспресіоніст. (за класифікацією О. Криворучко).

Фіш стайл (стиль риби), іноді зустрічається «Фіш скул». В основу пластичної мови архітектури стилю фіш-стайл закладено динаміку анатомічної форми риби. Маніфестовано Френком Гері, розроблено зокрема Д. Лібескіндом, З. Хадід та Кооп Хіммелб(л)ау.

Стильова верифікація. Проводячи дослідницькі спостереження за виникненням стильового потоку та співставляючи його з існуючим проектним контентом виникають критерії відбору та межі стильової приналежності. В 2014 році в Україні вийшло ґрунтовне дослідження з теорії формування концептуального стильового ландшафту та світового розвитку архітектури останньої третини ХХ початку ХХІ століття. З того часу в історичному дискурсі проводилась деталізація контенту, але вона була випадковою і накопичений матеріал не зазнавав верифікації. В попередніх підручниках історичний матеріал був зібраний загальними структурованими масивами, що допомагає у розумінні головних тенденцій розвитку архітектури ХХ -ХХІ століть. Верифікуючи існуючий дискурс виникає необхідність його перегляду і реновації. Базисне поле інформації потребує оновлення і уточнення. Залишивши на другому плані прізвища архітекторів на які спирались попередні дослідники, винести суперечливі за рисами споруди поза межі стильової ідентичності (рис. 3.2.11). Обґрунтувавши логіку дій, винести із інших стильових потоків назви прописаних споруд, спираючись на докази запропонованої теоретичної схеми. Суть деконструктивізму відрізняють за внутрішнім метафізичним змістом та зовнішньою графопластичною естетосферою.

Пітер Айзенман. Експериментальний будинок номер 3. Міллер Хаус. 1970 р. (рис. 3.2.4).



Будинок Міллерів (Будинок III), 1971 р.,
Лейквіль, Коннектикут, США, Пітер Айзенман.

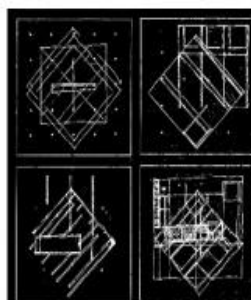
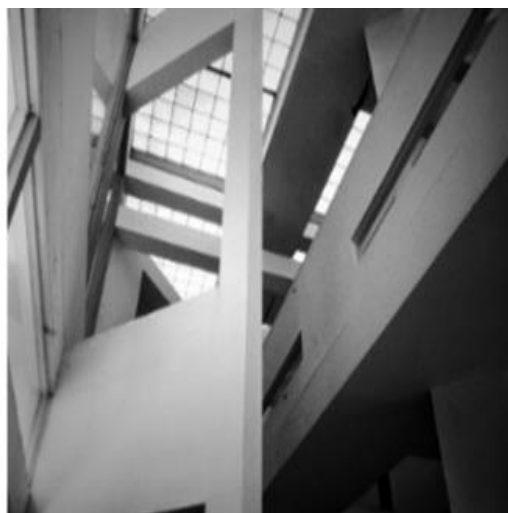


Рис. 3.2.4. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Товаришуючи з філософом Жаком Дерідою, архітектор захоплюється ідеями структурної лінгвістики. Експерименти з архітектурними формами через два десятиліття потому оформлюються в офіційно проголошений стиль деконструктивізм.

Пітер Айзенман експериментує з модернізмом виводячи графопластику архітектури на новий історичний етап постмодернізму - деконструктивізм. Період середини 70-х прийнято називати переддеконструктивізмом. Чарльз Дженкс, описуючи архітектурний синтаксис в своїй книзі надрукованій в 1977 році «Мова архітектури постмодернізму» [163] для прикладу наводить «синтаксичні вузли» Айзенмана. За Дженксом семантичні значення в експериментальних будинках Айзенмана пов'язані з білою архітектурою 20-х. Тому будинок Міллера або будинок III причисляють до неомодернізму. Концепція експериментальної споруди номер III була відпрацьована наприкінці шістдесятих в часи панування модернізму. Одним із перших

Айзенман накладає одна на одну із зсувом під 45 градусів прямокутні сітки в плані і в об'ємі, утворюючи таким чином нову деконструктивну морфологему простору. Принцип палимсесту (накладання) – найуживаніший прийом в деконструкції.

В подальших роботах Пітер Айзенман постійно використовує палимсест в графічних і в об'ємних рішеннях. Накладаючи під кутом 45 градусів одна на одну просторові сітки каркасу, Айзенман робить колажовану форму, інтуїтивно вимальовуючи нову архітектурну лінгвістику, притаманну другій половині двадцятого століття.

Архітектурні критики і науковці-дослідники в своїх працях посилаються на Чарльза Дженкса, зокрема на його книгу «Мова архітектури постмодернізму» де він пише про естетосферу шістдесятих-сімдесятих років, зокрема про Міллер хаус, побудований в 1971 році. Термін деконструктивізм на той час вже було оприлюднено Жаком Деррідою [142] в 1966 році, але термін належав до філософії і не вживався в архітектурному полі у звичному для архітектурної полеміки дискурсі.

Про деконструкцію в архітектурі як офіційно проголошений стиль почали писати з 1988 року. В книзі Дженкса споруда Міллер Хаус згадується як модерністська і це відповідає на питання чому вона автоматично переноситься як об'єкт-приклад у видання вітчизняних і зарубіжних авторів під стильовою приналежністю до модернізму або неомодернізму.

Група SITE. Де-структивізм, деконструктивізм, еко-тек, органі-тек. Деякі проектні експерименти групи «SITE» (Sculpture In The City) створеної скульптором Джеймсом Вайнсом (James Wines) в 1964 році і назва якої розшифровується як скульптура в навколишньому середовищі, стали праобразом деконструктивізму.

Перший стріт-арт експеримент – це роздрібний магазин в Мэриленді, США, 1976 р.. Огороджувальна конструкція фасаду супермаркету від'єднана від основного об'єму споруди і піднята за один кут таким чином, що створює

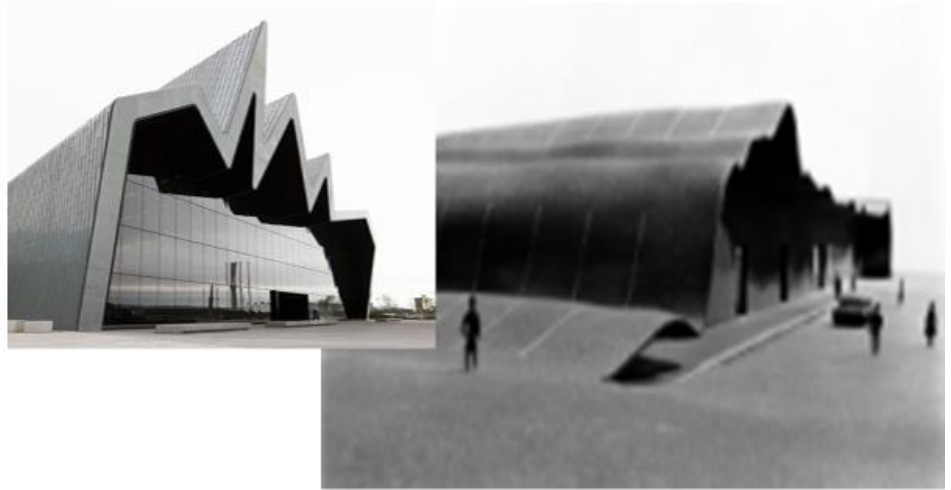
враження динамічності та тимчасовості положення ширяючої в просторі площини (рис. 3.2.3).



1. Супермаркет «Бест» в Таусоні, шт. Меріленд, 1978 р., США, група SITE;	2. Національний монумент пам'яті жертв холокоста, Канада, Оттава 2017, арх. Даніель Лібескінд	3. Музей природи та науки Перота, Даллас, США, проектувальник : Морфозис Аркітекс, архітектор: Том Мейн, 2012
--	---	---

Рис. 3.2.3. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Другий стріт-арт експеримент – проект торгових залів для міст в Хьюстоні, Техасі та Лос-Анджелосі, Каліфорнія, США, 1976 (рис. 3.2.9). Репліка цього проекту читається в споруді музею транспорту в Глазго, запроектованого Заха Хадід в 2011 році.



1. Музей транспорту, Глазго, Шотландія, арх. Заха Хадід, 2011 р.

2. Роздрібний магазин BEST Products Company, група SITE, проект розроблено для міст в Хьюстоні, Техасі та Лос-Анджелесі, США, 1976

Рис. 3.2.9. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Власники BEST Products, чоловік і дружина Сідні і Френсіс Льюїс були колекціонерами мистецтва 20 століття. В середині 1970-х вони найняли проектну фірму Джеймса Вайнса, щоб переробити дев'ять своїх роздрібних магазинів в стилі, що відображає їх художнє чуття. Так народилися торгові зали магазинів BEST Products, як серія архітектурних вправ та експериментів з новою формою. SITE почав створювати проекти закладаючи в них безстрашні арт-жарти. Бізнес-проект став фінансово успішним. Сідней і Френсіс Льюїс у 1987 році були нагороджені Національною медаллю мистецтв. В дев'яності роки торговий бізнес компанії почав занепадати і після ліквідації «Бест» в 1997 році всі споруди, крім одної, «Лісова будівля» в Річмонді, штат Вірджинія де знаходиться пресвітеріанська церква Вест-Енду, були або знесені, або перероблені.

Фотографії магазинів «Бест» та критичні статті з'явилися у великій кількості публікацій з архітектури 20-го століття. Архітектори групи SITE, експериментуючи в середині 70-х років з пошуком новітніх форм винайшли площинно-лінійні та об'ємно-пластичні форми, які в подальшому застосовували архітектори-деконструктивісти.

Сміливі експерименти і багатовекторність пошуків привели до того, що архітектори вгадали один з напрямків архітектурного мейнстрім-стилю дев'яностих до його визнання і широкого розповсюдження.

В процесі архітектурних пошуків виразності автори вийшли на принципові окремі стилі: деструктивізм або де-архітектура – архітектура порушеної форми та деконструктивізм – архітектура розібраної форми. Але засновник SITE Джеймс Вайнс надалі позиціонував діяльність фірми, як створення архітектури екологічного стилю. В довідниковому контенті поняття екологічна архітектура не має чіткого визначення.

Екологічна споруда представляє собою сукупність матеріалів, які підпорядковуються ідеї збереження середовища. Загальна форма повинна виразити цю ідею через візуальне сприйняття, але існує багато прикладів втілення екологічної архітектури в самих різноманітних формах.

Перший спосіб: Роберт Адамс проектуючи Соляр Хаус у Суссек Даун використовує близькі до його філософських поглядів класичні ордерні форми греко-римської архітектури. Графопластична мова екологічної архітектури за його пропозицією може повторювати форми та принципи будівництва народного житла. Сформовані багатовікові традиції допомагають зберігати природні ресурси та не засмічувати середовище.

Другий спосіб: використання органічних за походженням матеріалів, або переробних високотехнологічних матеріалів та технологій будівництва (хай-тек).

Третій спосіб: перетворити споруди на пагорб з газоном, деревами, водоймами і подібними природними елементами ландшафту. Будь яка споруда має свої фізичні характеристики: розмір, форму, колір, стан (твердий, плинний) і ці характеристики потрібно викласти і сформулювати у зрозумілому для зчитування реципієнтом вигляді. В цьому випадку доречними стають хай-тек, мінімалізм, деконструктивізм та лендморфінг, які

найбільше відповідають технічним та візуально-просторовим вимогам екологічної архітектури.



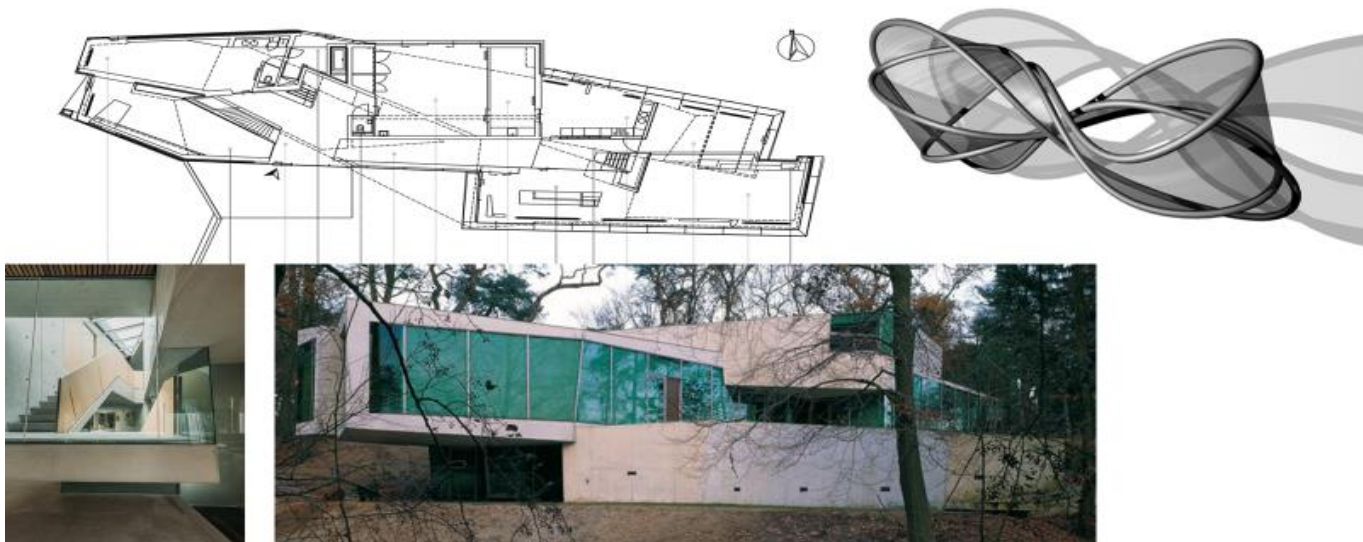
1. Штаб-квартира Міжнародної Нідерландської Групи ING Банк , арх. Ерік ван Егераат, 2005 р., вул.Dozsa György út 84b, Будапешт, Угорщина.

2, 3. Будівля «Скеля», Амстердам, арх. Ерік ван Егераат, 2010, Амстердам, Нідерланди.

Рис. 3.2.10. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Ерік ван Егераат. Штаб-квартира Міжнародної Нідерландської Групи ING Банк, арх. Ерік ван Егераат, 2005 р., вул.Dozsa György út 84b, Будапешт, Угорщина. Кросс-стильова споруда за стилем з домінуючими рисами деконструктивізму (рис. 3.2.10). Зарахування споруди банку нідерландської фінансової групи до бістильового потоку неоекспресіонізм-деконструктивізм дозволяють наступні ознаки: – період створення проекту та будівництво споруди в 1999-2004 рр. відповідає періоду панування в архітектурі деконструктивного тренду; – аналіз проектів Еріка Ван Егераата, створених паралельно в цей же період часу, та його теоретичні думки, що до архітектурного проектування взагалі, наприклад будівля «Скеля» в Амстердамі 2010 р.; – графічний малюнок планувальної схеми та зовнішня пластика фасаду споруди Банку ING; – хаотично геометризована пластика фасаду; – навмисна втрата цілісності шляхом розколювання фасаду на декілька окремих динамічних за формою частин.

Бен ван Беркель. Мебіус хаус, Хет Гоої, Хільверсум, Амстердам, Нідерланди, 1993-1998, проект: UNStudio, арх. Бен ван Беркель, Аад Кром (рис. 3.2.2). У 1993 році сімейна пара замовила Бен ван Беркелю проект будинку, який міг структурувати повсякденні справи різних аспектів сімейного життя такі як сон, робота, приймання їжі та вільне спілкування. У відповідь на це побажання будинок було спроектовано з переплетінням траєкторії руху з робочих приміщень та спалень через колективні зони, що розташовані на перехрестях.



Будинок Мебіуса, Хет Гоої, Амстердам, Нідерланди, 1993-1998, проект: UNStudio, арх. Бен ван Беркель.

Рис. 3.2.2. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Коли умовна просторова петля Мебіуса обертається, зовнішня бетонна оболонка перетворюється на внутрішні меблі, а скляні фасади що візуально не перешкоджають мешканцям вихід назовні стають внутрішніми перегородками. Ідея добового циклу життя власників помешкання була втілена у фізичній формі, стала широковідомою і має право долучитись до дигітального стильового потоку в архітектурі, як його кваліфікують в стильовому тезаурусі, але бетон та скло і технології будівництва із цих матеріалів стилістично утримують споруду в рамках традиційного деконструктивізму. Зарахування споруди до стильового потоку

деконструктивізм дозволяють риси що співпадають із стильовим шаблоном: час створення, відсутність симетрії, атектонічність, зсув, накладання, не паралельність, нахил по вертикалі, нахил по горизонту.

Кисьо Курокава. Музей мистецтв. Сайтама. Урава. Японія. 1982 р. Музей. Нагоя. Японія. 1988р. Один із провідних членів радикального архітектурного руху Метаболізму 1960-70-х роках Кисьо Курокава навчався в Токійському університеті під керівництвом Кензо Танге. Разом із ним були розроблені головні засади метаболізму або сінчинтайши. Одним із впізнаваних постулатів була змінність та мобільне нарощування капсульних об'ємів на головний стрижень. Цей органічний погляд на архітектуру Курокава реалізував в таких будівлях, як Капсульна вежа Накагін (1970–72) у Токіо, та Sony Tower (1972–76) в Осаці. В 1980-х Курокава втратив інтерес до радикально футуристичних аспектів руху метаболістів і прагнув створити роботу з глибшим змістом.

Макото Сей Ватанабе. Технічний коледж Аояма. Токіо. Японія. 1990 р. К-Музей. Токіо. Японія. 1996 р. На електронному інтернет-сайті японського архітектора Макото Сей Ватанабе (1952 р.) презентовано його власні проекти за останні три десятиліття. (рис. 3.2.5). Застосовуючи методику запропонованого графоаналітичного аналізу приходимо до висновку, що Ватанабе можна вважати представником японського деконструктивізму початку 90-х років ХХ ст. Проектна філософія архітектора викладена в теоретичних працях «Induction design» (2002 р.), «Algorithmic design» (2009 р.), «Ryutai-Tochi (Liquid City) 1998-2020» (2020 р.). В яких досліджується постдеконструктивістський дигітальний метод проектування.

Проектний контент Ватанабе згідно існуючої в вітчизняному теоретичному полі версії належить до постметаболізму. Але уважно аналізуючи закономірності творення метаболізму треба зазначити, що стиль вичерпав свої можливості в 70-х роках і не відповідає визначенню та

смісловому навантаженню як для характеристики архітектури завершення ХХ ст.. Вичерпано стилістичні можливості в ідейному та графопластичному полі. На початку 80-х японські архітектори долучились до загальносвітової мейнстріму експериментуючи з постмодерними формами серед яких закладав свої позиції деконструктивізм.

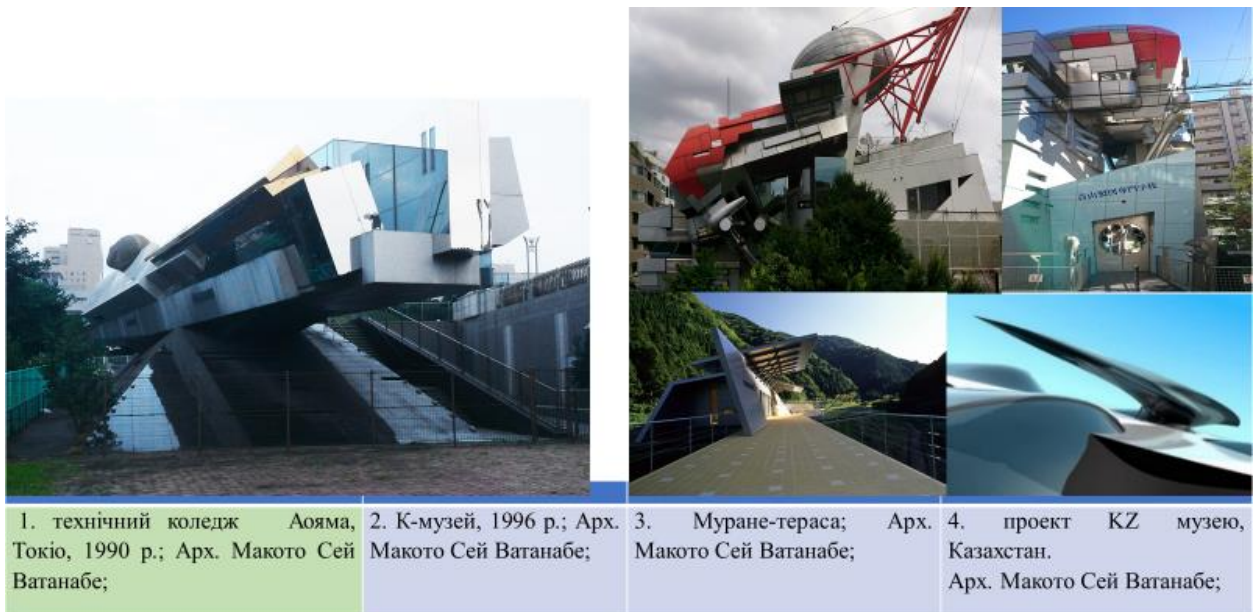
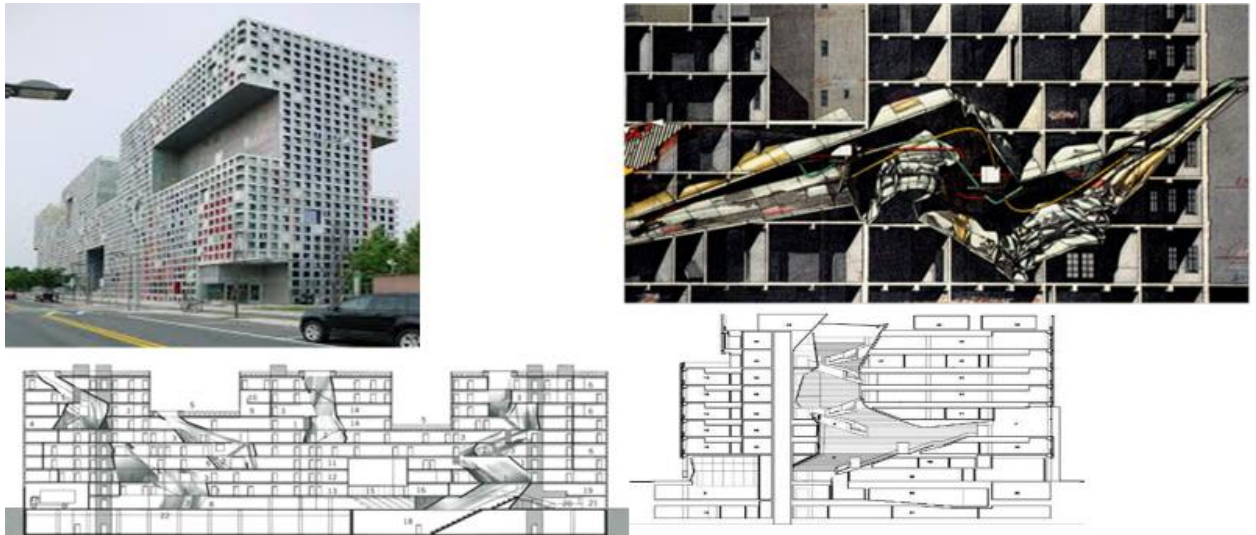


Рис. 3.2.5. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Стівен Холл. Сімонс-холл. Гуртожиток для аспірантів. Мічиганський технологічний інститут, Мічиган, США, 2003 р. Наприкінці дев'яностих Стівен Холл виходить на особисту морфологію, що перетинається з філософією деконструктивіста Лебеуса Вудса. Проектуючи Сімонс-холл у Кембриджі (2003 р.) архітектор застосовує хаотичні отвори в дев'ятиповерховому перфорованому фасаді які подібні до руйнації (рис. 3.2.8). Загалом споруду характеризують чіткі геометричні прямокутні об'єми, загальна статичність, відсутність характерної для деконструктивізму динаміки. У Стівена Холла так само, як у Лебеуса Вудса та у каліфорнійського деконструктивіста Майкла Ротонді читається протест проти прямокутної етажерки поверхів внутрішнього простору, вони створюють пористість всередині споруди на кшталт печерного інтер'єру.



1, 3, 4. Сімонс-холл, Кембридж, США, (2003 р.) арх. Стівен Холл. Массачусетський технологічний інститут.

2. Вільна зона Берліна, 1990 р., арх Леббеус Вудс.

Рис. 3.2.8. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

Аналізуючи створений Стівеном Холлом архітектурний об'єкт приходимо до висновку, що формально його складно віднести до якогось окремо визначеного стилю. Постмодерний мікс із неомодернізму з елементами де-архітектури та деконструктивізму на фасаді, та деконструйована структура споруди всередині. Сам автор називає свій стиль «Гібрид». Назва «Лінійний гібрид» стала офіційною назвою житлово-офісного конгломерату побудованого за проектом Холла в 2006 році в Пекіні.

Бернар Чумі. Парк де ла Віллетт. Франція. Париж. 1983 рік. Архітектор Бернар Чумі, проектуючи парк, сформував простір геометричними засобами, надавши йому масштабного сприйняття (рис. 3.2.1). У парку знаходяться тридцять п'ять архітектурних інсталяцій, музеї, концертні зали, театри, сцени для виступів і ігрові майданчики для дітей. Б. Чумі математично чітко забарвлював невидимий прозорий ефір простору реперами-фоліями яскравого червоного кольору у вигляді матричного оцифрування, накладаючи на простір парку піксельну геометризovanу

структуру. Візуально активні пікселі формують квадратно-гніздову орієнтацію на місцевості.

За власною авторською назвою павільйони-фолії або павільйониступіди створюють геометричну вузлову сітку. Лінії просторової квадратної в плані уявної сітки сплетено з чарунком 120 x 120 м, що перетинаються в двох взаємо-перпендикулярних напрямках. Лінійну геометрію історичних споруд прямокутної забудови із павільйонів колишнього оптового м'ясного ринку Парижу, на території якого створювався парк, архітектор вписував в нові координатні виміри.

Окрім цього вводились два вектори лінійних фреймів. З висоти сприйняття пішохода це безкінечні прямі напрямки на кшталт залізничних колій, але піднятих над ґрунтом і завислих в повітрі. Перший вектор південь - північ, довжиною 1 км у вигляді безкінечного хвилеподібного накриття над доріжкою. Пластичний та експресивний за формою з похиленими опорами - найяскравіший елемент, що читається, як деконструктивний. Другий вектор схід-захід це прямолінійний міст довжиною 500 м з притуленими до нього скульптурними сходами графічно надзвичайно близькими до конструктивізму. Керований хаос втілено в благоустрої паркових доріжок та окреслених ними галявин.

Впізнавана репліка радянського конструктивізму із проектів Якова Черніхова та Івана Леонідова, це побудована в парку дзеркальна сфера-купол «Жеод», всередині якої розташовано кінотеатр. Сферична форма домінує в просторі розмірами та формою, притягуючи до себе увагу відвідувачів. Трансформовані до масштабів парку абстрактні металеві композиції фолії за своєю стилістикою також подібні до графічних малюнків радянських конструктивістів.

Простір парку сформований лінгвістикою конструктивізму, тому враховуючи час його створення, може бути причетний до неоконструктивізму, тобто оновленого конструктивізму. Часовий проміжок

появи проєкту співпав з періодом входженням в мас-культуру філософії деконструктивізму, сформульовану в ідеях Жака Дерріди.

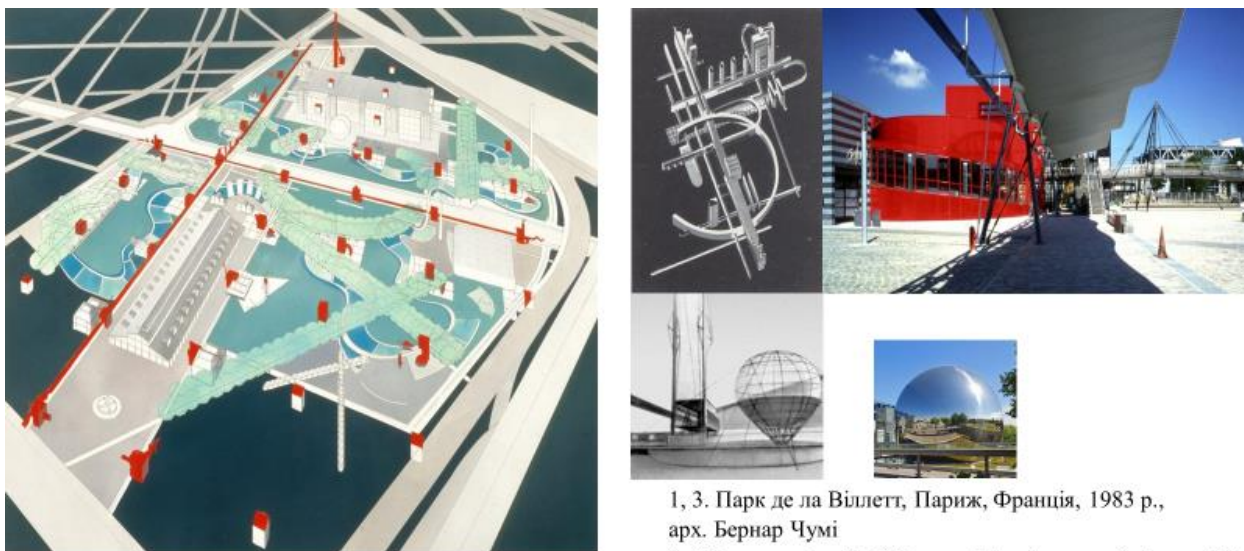


Рис. 3.2.1. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

- 1, 3. Парк де ла Віллетт, Париж, Франція, 1983 р., арх. Бернар Чумі
2. "Композиція № 43" цикл "Архітектурні фантазії". Арх. Яків Черніхов. 933 р.
3. Інститут бібліотекознавства. Прокт. 1927 р., Арх. Іван Леонідов.

Беручи в якості наукового інструментарію деконструкцію та деконструюючи об'ємно-просторову структуру Парку де ла Віллетт методом глибинної декомпозиції та методом абдукції приходимо висновку, що простір парку побудовано за формальними шаблонами конструктивізму, заявленими в 20-х та 30-х роках ХХ ст., зокрема в таких проєктах: Інститут бібліотекознавства архітектора Івана Леонідова та графічний малюнок «Композиція № 43» створеного в 1933 році архітектором Яківом Черніховим. Через пів століття творчі наробки конструктивістів були професійно переосмислені та використані в благоустрої парку архітектором Бернаром Чумі.

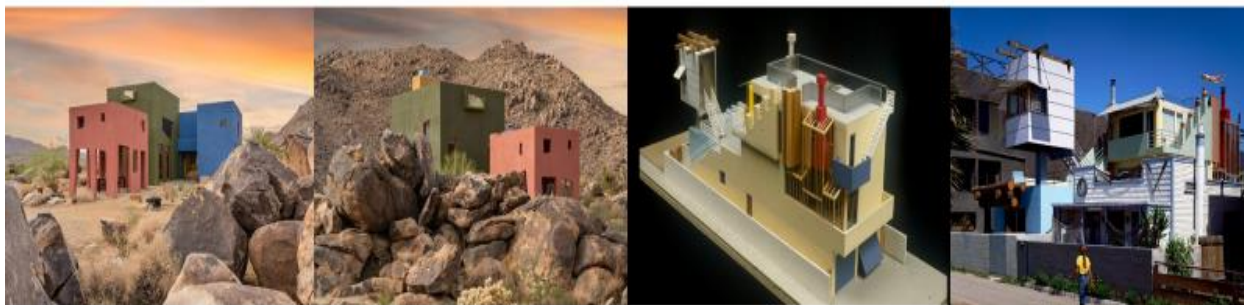
Проєкт Парку де ла Віллетт був експонатом виставки 1988 року, що стверджує факт його причетності до деконструктивізму згідно таймінгового періоду створення, але це не факт стовідсоткової приналежності проєкту парку до стилю деконструкція. Малюнок плану, виражений елементами

благоустрою, відповідає графічній артикуляції деконструктивізму, але не впливає на загальне сприйняття простору, як деконструйованого об'єму. За деяким виключенням, просторові елементи парку геометричні, що протирічить шаблонам деконструктивізму. Ідейно конструктивізм 20-х років ХХ століття стилістично інтерпретований та пов'язаний з трендовим деконструктивізмом 90-х років присутністю елементів хай-теківських тросів-розтяжок, щоглами несучих конструкцій мостових переходів та опор між якими підвішено хвилеподібну за формою покрівлю навісу. Уявні координатні сітки існуючої забудови та сітки реконструкції накладаються одна на одну без характерного для деконструктивізму зсуву, вони лише більш чітко фіксують та геометрично окреслюють існуючий і оновлений простори.

Ландшафтні меморіал загиблим євреям в Берліні архітектора Пітера Айзенмана, а також експозиція «Сад Вигнання» в єврейському музеї архітектора Даніеля Лібескінда, побудовано за правилами, втіленими в Парку де ла Віллетт. В основі цих композицій закладено квадратно-гніздову структуру. Підсумовуючи наведений дедуктивний ряд сентенцій, приходимо до висновку, що об'ємно-просторове рішення Парку де ла Віллетт являє собою кросс-стильове утворення неоконструктивізму з елементами деконструкції.

Френк О. Гері. Norton House. Венеція. Каліфорнія. США. 1984 р. Нортон хаус створений після того, як Френк Гері вже побудував власний будинок в Санта-Моніка. При реалізації власного будинку він сформував головні графо-пластичні принципи лінійного деконструктивізму, але архітектор не використовує ці принципи в проекті для Нортон (рис. 3.2.6). Тут він апелює до спрощених форм та місцевих традицій прибережного будівництва, які відносяться до естетики вернакулярного стилю. Зустрічаються випадки в друкованій літературі, коли оглядачі механічно

залучають Нортон Хаус до стилю деконструктивізм, посиляючись на прізвище автора-деконструктивіста, як аргумент на захист своєї думки.



1,2. Будинок-пам'ятник Джошуа Трі, Каліфорнійський національний парк Джошуа-Трі, США, 1990 р., арх. Джош Швейцер

3,4. Norton House, Венеція, Каліфорнія, США, 1984 р. арх. Френк О. Гері

Рис. 3.2.6. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

¹	будинок Нортон хаус, 1984 р., Каліфорнія, США, арх. Френк Гері
²	бібліотека «Товел Укла», 1993р., Каліфорнія, Лос-Анжелес, США, арх-ри Ходжетс плас Фунг
³	будинок семінарів Тото, арх Тадао Андо
⁴	будинок Мебіус хаус, арх. Бен ван Беркель
⁵	житловий будинок, 1987 р., Кохштрасе, Берлін, Німеччина, арх. Пітер Айзенман,
⁶	супермаркет «Бест», проєкт, 1978 р., США, проєктувальник: група SITE.
⁷	гуртожиток для аспірантів Сімонс-хол 2003 р., Массачусетський технологічний інститут, Кеймбридж, Бостон, США, арх. Стівен Холл
⁸	супермаркет «Бест» в Таусоні, 1978 р., штат Мериленд 1978, США, проєктувальник: група SITE
⁹	музей К-музей, 1996 р., Токіо, Японія, арх. Макото Сей Ватанабе
¹⁰	технічний коледж Аояма, 1991 р., Токіо, Японія, арх. Макото Сей Ватанабе
¹¹	будинок номер III або Міллер-хаус, 1971 р., Лейквілл, шт Коннектикут, США, арх. Пітер Айзенман

Рис. 3.2.11. Кросс-стильове поле деконструктивізму.

3. 3. Принципи стилютворення деконструктивізму

Присутність естетики деконструктивізму в архітектурі. Архітектура авангарду інтернаціональна без географічної ідентифікації та приналежності. Інтернаціональність трансформується в другій половині ХХ ст. в глобалізм. Відсутність ієрархії та взаємозалежності понять що до стильової артикуляції дають підстави для узагальнення критеріїв деконструктивізму у ризомному довільному поданні (рис. 3.1.1).



Рис. 3.3.1. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Сформулюємо типологічні особливості, що дозволяють виокремлювати риси деконструктивізму в візуально наближених або формально подібних за об’ємно-просторовою стилістикою спорудах. До уваги враховуються: індивідуальні особливості, ідентифікаційні риси та відмінні якості проекту або споруди. До графопластики об’єкту застосовується шкала подібностей, згідно якої ідентифікуються об’єкти по стильовій приналежності. Об’єкт можна вважати деконструктивістським якщо він відповідає наведеним нижче критеріям (рис. 3.3.2).

Естетика в архітектурі це спільність графічних, пластичних та об’ємно-просторових характеристик споруди, що визивають чуттєву рефлексію бінарних за контекстом почуттів. Головна риса естетики деконструктивізму – це аттракційність, тобто активізація уваги до проекту шляхом створення багатопланової та надскладної композиції. Естетика деконструктивізму залишається суб’єктом смаку, який під час створення не підлягає розкладу тотального логічного судження і під час створення авторська інтуїтивність превалює над зрозумілою більшості раціональністю.

Щоб долучитись до емоційного переживання потрібен свідомий вибір та бажання особистості. Провокація на емоційне залучення глядача до процесу творчості архітектора створюється фізичною появою споруди.

П'ЯТЬ ПРИНЦИПІВ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

1	Асиметрія
2	Зсув спільні форми
3	Розкол площини, об'єми
4	Накладання спільні форми, площини, об'єми
5	Відхилення Порушення вертикальних та горизонтальних констант

Рис. 3.3.2. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Співіснування протягом століття взаємодоповнюючих та взаємовиключних напрямків в архітектурі визивало і продовжує визивати гострі дискусії під час затвердження до будівництва та після вводу в експлуатацію нових об'єктів. Проблема залишається остаточно не визначеною, тому для її глибокого усвідомлення потрібні нові дослідження.

Семіотичні патерни деконструкції.

Продукти деконструктивізму в архітектурі це продукти єдиного стилю цього потоку, що відрізняються від інших напрямків в мистецтві, зокрема в архітектурі, присутністю двох основних графопластичних характеристик.

1. В деконструктивізмі присутня імітація природнього випадкового утворення форми, яка в неживій природі утворюється під дією непереборної зовнішньої сили або сили внутрішнього перенапруження. Наявність

(спільність) палимпсесту – накладання зі зміщенням; хаосмосу – непередбачуваності, випадковості; гострих кутів – стрілоподібність, гострокутість.

ЛІНГВІСТИЧНЕ ПОЛЕ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

антилогічність	antilogical	накладання	palimpsest
антигеометрія	antigeomtry	ширвання	floating
антисиметрія	antisymetry	динамічність	dunamism
антитектоніка	antitectonity	сейсмічність	seismicity
антиритмічність	antirytmicity	фрагментація	fragmentation
антицентричність	anticentricity	багат шаровість	multi-layered
антицілісність	anti-integrity	злам площин	fracture of planes
		складчатість	folding

Іменник з антизначенням	синонім
антигеометрія	сейсмічність
антисиметрія	хаос
антитектоніка	рух
антиритмічність	динаміка
антицілісність	розкол
антилогічність	заплутаність
антицентричність	експресія

прямий	direct
складчатий	fold
кривий	crook
м'який	soft
гнучкий	flexi
природність	naturalnes
хаосмотичність	chaosmotititle
експресивність	expressiveness
розкол	split
зсув	slash
нахил	tilt

Рис. 3.3.5. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

2. В деконструктивізмі відсутня симетрія, яка в живій природі виступає в якості забезпечення керованого руху організму у просторі. Симетрія – це передпочаткова стадія руху, асиметрія – це одномоментно-блискавична фіксація здійсненого руху в часі. Зафіксований у момент часу рух матеріальної форми завжди астатичний. Відсутність (відмінність) геометричності (симетрії, кола, паралельності загальних частин в цілому), тектонічності (стабільно-стійкого співвідношення несучих та несомих елементів).

Композиційні категорії. Використовуючи тримірну евклідову систему координат, аналізуємо архітектурний об'єкт за трьома класичними проєкціями: план, розріз, фасад; загальними формами та окремими деталями.

Основні елементи споруди, за якими відбувається ідентифікація деконструктивістської споруди:

1. Визначення форми об'єкту в просторі, як єдиного масиву.
2. Аналіз форми нижньої частині споруди де відбувається контакт об'єкта з поверхнею основи, на якому його зведено.
3. Аналіз пластичної форми середньої частини споруди.
4. Аналіз форм завершення споруди.

КОНОТАТИВНА МОРФОЛОГЕМА ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ			
прикметник	асоціативна типологія	місто де знах. об'єкт	прізвище автора об'єкту
інсент-морф	комахоподібний	Відень	Кооп Хімелб(л)ау
ленд-морф	ландшафтоподібний	Галиція	Пітер Айзенман
магма-морфний	магмаподібний	Ліон	Кооп Хімелб(л)ау
кірігами-морф	гранований	Пекін	Рем Колхас
геотекто-морф	скелеподібний	Цинцинатті	Заха Хадід
уфо-морф	гелікоптероподібний	Скопье	Лебеус Вудс
фіш-морф	рибоподібний	Барселона	Френк Геррі
футуро-морфний	футуроподібний	Відень	Лебеус Вудс
флексі-морф	пластичний	Глазго	Заха Хадід
шард-морф	вламкоподібний	Дрезден	Даніель Лібескінд
дієслово	асоціативна типологія	місто де знах. об'єкт	прізвище автора об'єкту
консоль вертикальна	консолідування вертикальне	Нью-Йорк	Пітер Айзенман
консоль горизонт.	консолідування горизонтальне	Берлін	Пітер Айзенман
палімпсест	накладання	Японія	Пітер Айзенман
перфорація	проколювання	Абу-Дабі	Заха Хадід
рапшер	пакування обмотування	Рапшер-тауер	Ерік Оуен Мосс
спліт	розколювання	Дрезден	Даніель Лібескінд
слайд	зсув	Векснер	Пітер Айзенман
скейн	заплутування	Будапешт	Ерік ван Егерат
торн	скручення	Берлін	Пітер Айзенман
тент	розтягування	Сінгапур	Даніель Лібескінд

Рис. 3.3.6. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Розшифровуючи вище зазначене:

Перше. Відсутність симетрії або мутабельність в планувальній та об'ємно-просторовій структурі споруди. Відсутність геометричної цілісності та завершеності форми в графічному кресленні та в пластичному вираженні.

Друге. Зазвичай присутні два типи поєднання споруди з базисною основою на якій її влаштовано. Якщо є можливість і це доречно в окремому випадку то увага приділяється нижній частині споруди в якій визначається наступне. Відсутність щільного прилягання головного, або центрального об'єму до основи на якій його інстальовано. Контакт із основою, на яку

спирається споруда, організовано через похилі колони. Головний об'єм споруди розвивається або спирається на геометрично нестабільну платформу.

Третє. Стосується головного по розмірам і по композиційно-смысловому значенню об'єму. Розповсюджені варіанти присутні в загальному образі споруди, що можуть поєднуватись між собою. Головні риси: накладання об'ємів, зсув об'ємів, розкол всієї форми, або окремих її об'ємів. Віконні отвори трансформуються до геометрично не стабільних пульсуючих за малюнком отворів, які можуть бути не тільки горизонтальними, але і вертикальними, утворюючи аритмічний візерунок.

Четверте. Деконструктивні споруди зазвичай завершуються скерованими вгору загостреними площинами на кшталт пелюсток тюльпанів, списів та тому подібних елементів, але в період ХХ ст., як правило деконструктивні споруди мали декілька різновидів завершення: – горизонтальна похила ширяюча над основним об'ємом форма; – горизонтальна похила пластична форма, що може бути частиною основного об'єму або його окремим елементом; – вертикальна клиноподібна форма завершення; – похиле завершення об'єму; – завершення у вигляді не визначеної форми на кшталт брили.

Нестабільність відносно вертикальних та горизонтальних векторів. Графічно це виражено як зсув або накладання двох об'ємів один відносно одного в вертикальній або горизонтальній проєкції. Пітер Айзенман посилається на власну думку про кут нахилу між об'ємами яка дорівнює відношенню один до п'яти, тобто приблизно 12 градусів. Володимир Татлін проєктуючи башту Третього Інтернаціоналу закладає символічний кут відхилення земної екліптики від земної вісі, що дорівнює 23.44 градуси тобто відношення один до трьох. Таким чином він відхиляє від вертикалі башту яку часто порівнюють із розібраною та скрученою Баштою Ейфеля.

1. сфера (куля), 2.квадрат, 3.куб, 4.рівносторонній трикутник, 5.піраміда, 6.конус, 7.рівносторонні фігури

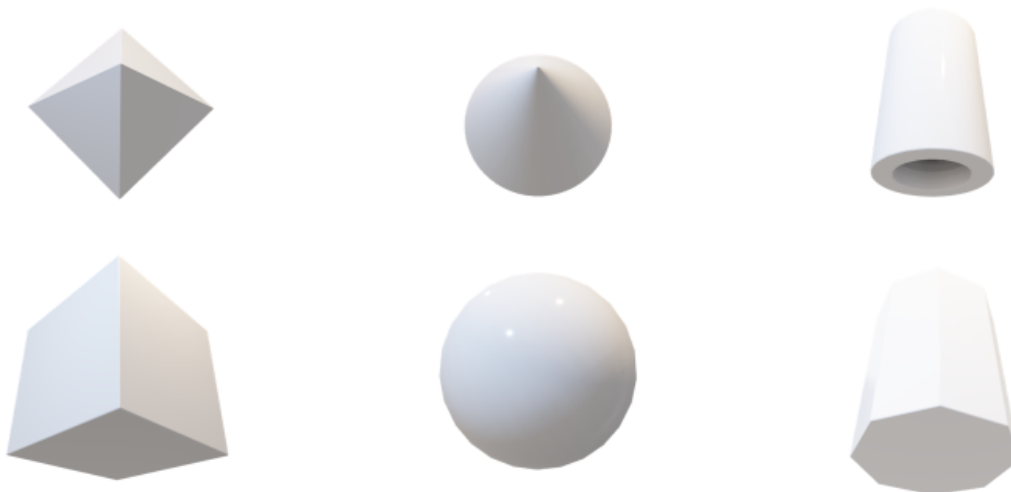


Рис. 3.3.7. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

Типологічні особливості деконструктивізму в архітектурі.

Деконструктивізм, як головний блок-явище складається з двох підблоків: спліт-морфного та флексі-морфного. Обидва об'єднані спільними принципами. Головні принципи складаються із п'яти правил: асиметрія, зсув, розкол, накладання, відхилення.

По графічному малюнку планів та фасадів формулюються наступні характеристики: – все що архітектурними засобами імітує середовище, яке притаманне не живій природі (читається в планах та фасадах); – асиметрія (читається в планах та фасадах); – загострені кути (читається в планах та фасадах); – відсутність суцільного кола (читається в планах та фасадах); – накладання об'ємів один на одного або палимпсест (читається в планах та фасадах); – зміщення або зсув (читається в планах та фасадах); – тектонічна нестабільність або атектонічність в сенсі сприйняття фізичної стабільності споруди (читається в планах та фасадах); – порушення геометричної цілісності форми або розкол (читається в планах та фасадах); – нахил відносно горизонту всієї споруди або окремих елементів та нахил відносно

вертикалі (читається на фасадах); – ефект ширяння над поверхнею основи (читається на фасадах).

СТИЛІСТИЧНІ ШАБЛони

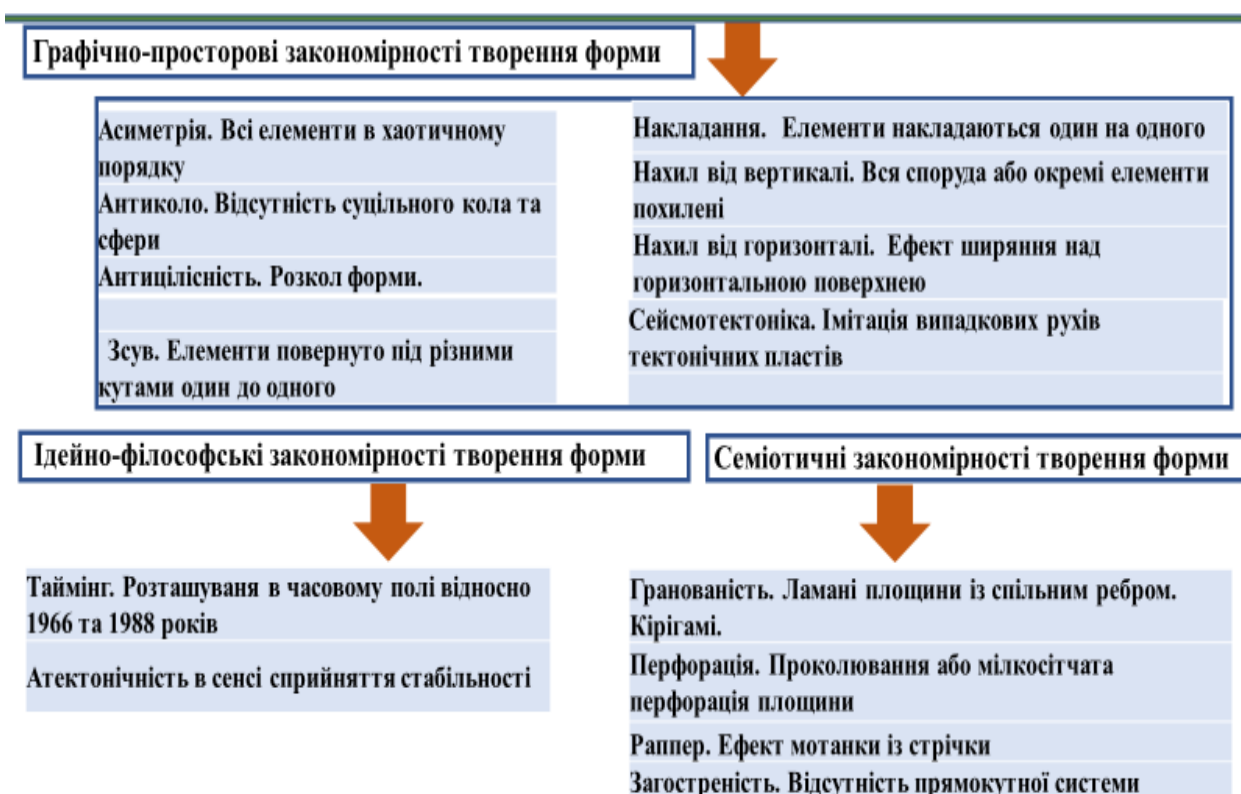


Рис. 3.3.8. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

67

Кросс-стильові об'єкти. У випадку коли деякі з цих критеріїв не відповідають сформульованим вимогам, тоді об'єкт можна ідентифікувати як похідний від деконструктивізму, редукований, дотичний, латентний, частково деконструктивістський або з елементами деконструктивізму. В таблиці (рис. 1.2.7; рис. 1.2.8) перераховуються стилі, що були протагоністами, існували разом з детермінацією деконструктивізму та ті стилі, що стали його редуками в результаті логічного розвитку проектних та будівельних технологій. Похідні деконструктивізму, що з'явилися в результаті розвитку проектних технологій та програмного комп'ютерного інструментарію це: фіш-скул, кірігамі, біотек та інші.



1. Спліт-морфний деконструктивізм: розкол.
Skyline Tower. Гамбург. Арх. Кооп Гіммелб(л)ау
2. Флексі-морфний деконструктивізм: пластичність.
Павільйон Vanke на Milan Expo 2015, арх. Даніель Лібескінд

Рис. 3.3.9. Принципи стилеутворення деконструктивізму.

ВИСНОВКИ ПО РОЗДІЛУ 3

1. Результати дослідження розширюють межі розуміння складної естетичної парадигми деконструктивізму в архітектурі, поглиблюючи межі мислення категоріями абстрактних естетичних суджень. У практичному застосуванні концепції «складки», запозиченої з філософського тезаурусу Жюльєн Делеза, виявилась спроба архітекторів побороти консерватизм та косність традицій. Висвітлено значення вчення філософів Жака Дерріди, Ролана Барта, Юлії Крістєвої які розвивали пошуки дотримання постмодерністсько-деконструктивістської доктрини універсальї для побудови нової стильової парадигми.

2. В розділі акцентовано увагу на сприйняттєве визначення природи стилю деконструктивізму, його хаосмотичну природу, смислову конструкцію категорії естетичного та сприйняттєві поняття деконструктивізму, що дозволяє краще розуміти архітектуру як мистецтво і як одну із форм суспільної свідомості. На історичному етапі ХХ початку ХХІ століть соціокультурного розвитку суспільство спромоглось сприймати деконструкцію, як естетично прийнятну форму архітектури. Дослідження поняття хаосу у соціокультурному та філософсько-естетичному полі інтерпретації

деконструктивізму дозволяє глибше зрозуміти процеси виникнення та закріплення цього стилю в архітектурному контенті.

3. Логічним продовженням теми визначення природи деконструктивізму став розгляд кросс-стильового поля деконструктивізму, зокрема, розглянуто поняття «глобальні стилі», які ще називають класикою та авангардом. Для прикладу в темі «латентне стильове поле» оглянуто стильову послідовність в розвитку архітектури, а саме – розвитку гіперстилю авангард. Переглянуто вплив графічної та пластичної архітектурної форми на утворення морфологічного кластеру деконструктивізму. Оновлено поняття метаболізм та внесено зміни в поняття японський метаболізм і постметаболізм. Запропоновано розподіл підстилів в середині стильового потоку деконструктивізм.

4. Поставивши питання про два суперстилі в третьому тисячолітті, більшість дослідників припускали два сценарії розвитку: або кожен із суперстилів займе в предметно-просторовому середовищі свою нішу і вони будуть функціонувати паралельно, або суперстилі змінюватимуть один одного і по черзі домінуватимуть. Перший глобальний стиль почав формуватися коли людина зуміла висловити свої емоції і почуття в будівництві за допомогою геометрії та кількісних композиційних співвідношень, доповнивши при цьому утилітарну складову нематеріальною субстанцією – естетикою. Другий глобальний стиль архітектури почав формуватися в природньому хаосі середовища, в якому опинилась людина і який для неї став привабливим в естетичному сприйнятті. Підсумовуючи ключові ідеї різних авторів, стильові складності і протиріччя можна звести до набору полярних пар, або дихотомій. Ідея про суперстиль може служити для розуміння стилю в аспекті демократичної і глобальної культури, а також стати методологічним засобом пояснення і опису стильового плюралізму в архітектурі.

5. Запропоновано методіку розпізнавання та ототожнення об'єктів деконструктивізму серед вже побудованих або запроектованих споруд. Методика ґрунтується на виведених автором композиційних, типологічних та семіотичних патернах.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ ПО РОБОТІ

1. Дослідження та аналіз наукових джерел показали, що питання історії виникнення та розвитку деконструктивізму в архітектурі потребують доповнення, уточнення та ґрунтовнішого аналізу. Розробка теорії генези та естетики стилю на засадах системного підходу дає можливість заповнити наукову прогалину, що створилась від недостатньої дослідженості. Важливе значення має науково обґрунтоване доповнення напрямів методології стосовно дослідження генези та естетичних засад деконструктивізму в архітектурі, що сприяє удосконаленню процесів вивчення основ архітектури ХХ ст. та пов'язаних із цим процесів архітектурної практики.

2. Визначено аналітико-синтетичне формування масиву даних в області інформаційного контенту, існуючого в друкованій та електронній формі. Окреслено та сформовано глибину дослідженості. На основі аналізу сучасного стану наукових пошуків та вивчення теоретико-методичних даних в архітектурі, сформульовано цілісне уявлення про явище деконструктивізм на засадах системного охоплення питань естетики об'єктів архітектури та їх композиційних аспектів.

3. Складено переліки (шорт-листи) архітекторів-деконструктивістів ХХ століття, які були причетними до формування естетосфери деконструктивізму. Створені ними згідно хронологічних періодів проекти були знаковими і несли новітнє смислове навантаження. Ці резонансні споруди визвали зацікавленість в професійному середовищі та серед дослідників історії архітектури.

4. Проаналізовано та виявлено об'єкти архітектури деконструктивізму в мало дослідженому матеріалі, що стосується творчості відомих архітекторів першої половини та середини ХХ століття. На основі складеного порівняльного аналізу виведено гіпотезу про присутність деконструктивної стилістики в особистісній манері проектування представників архітектури цього історичного періоду.

5. Оглянуто контекстуальність споруд в європейських містах. Проаналізовано питання екзистентності деконструктивізму в міському

ландшафті. Створено загальний перелік об'єктів деконструктивізму в країнах західної Європи.

6. Оновлено періодизацію стилю. На базі створених естетичних засад поетики деконструктивізму, а саме фреймінгу та інструментарних шаблонів, визначено приналежність об'єктів архітектури до трьох класичних для стильової класифікації станів: – прото – тренд – пост. Досліджено протодеконструктивні процеси творення стилю в архітектурі першої половини ХХ століття.

7. Проаналізовано поняття хаосмотичності природи деконструктивізму в метафізичному та культурно-мистецькому полі. Розглянуто відношення стильового потоку деконструктивізм в існуючій науковій, культурологічній та соціальних сферах до понять хаос і потворне. Внесено розуміння і ототожнення хаосу та космосу до формотворчої графоластики в архітектурі.

8. Досліджено смислову конструкцію категорії естетичного, загальне тлумачення цього визначення. Розглянуто поняття, характерні для філософського трактування архітектури та її чуттєвого сприйняття. Окреслено сприйняттєву природу базисних засад архітектурної естетики в деконструктивізмі.

9. Переглянуто існуючу гіпотезу про японський метаболізм (метаборізму). При більш глибокому вивченні та аналізі стилю виявлено, що гіпотеза потребує оновлення. З плином часу стильове явище зазнало трансформації, що також пов'язано з формуванням в архітектурі Японії деконструктивних мотивів.

10. Верифіковано та осучаснено тезаурус деконструктивізму. Внесено уточнення та проведено оновлення апріорної приналежності об'єктів архітектури до визначених попередніми дослідниками стильових потоків. Вказано на дискусійні об'єкти та обгрунтовано доведено їх помилкову стильову приналежність.

11. Виявлено та внесено в науковий обіг принципи формоутворення деконструктивізму в архітектурі на базі яких ідентифікуються та розподіляються архітектурні проекти з метою ототожнення, приєднання або виключення їх із стильового потоку деконструктивізму в архітектурі. Серед них сконцентровано увагу на трьох загальних принципах, що формують

естетику деконструктивізму це - відсутність симетрії, зсув окремих частин, нахил об'ємів відносно горизонталі та вертикалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абизов В.А. Теорія розвитку архітектурно-будівельних системю Київ: КНУКМ, 2009. 239 с.
2. Архітектура. Доповнена реальність в архітектурі. URL: <https://lookinar.com/uk/arhitektura/> (дата звернення: 05.01.2021).
3. Астанін М. О. Проблема глобального стилю в архітектурному дискурсі. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2020. Вип. 58. С. 3-14.
4. Астанін М. О. Екзистенція деконструктивізму в архітектурі історичного середовища. *Теорія та практика дизайну*. 2022. Вип. 25. С. 15-23.
5. Астанін М. О. Хаосмотична природа архітектури деконструктивізму. *Українська академія мистецтва*. 2022. Вип. 32. С. 14-20.
6. Астанін М. О. Яковлев М.І. Латентність деконструктивізму у змісті проєкту Френка Ллойда Райта. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Архітектура». 2023. Вип. 5/1. С. 22-33.
7. Астанін М. О. Організація внутрішнього простору музейних споруд, побудованих в стилі деконструктивізм. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 28. С. 5-11.
8. Астанін М. О. Естетичні ідеї архітектури пов'язані з музичним мистецтвом. *Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденції музичної культури* : матеріали круглого столу., м. Київ, 5 жов. 2019 р. / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2019. С. 3.
9. Астанін М. О. Біоморфізм в архітектурі. Трансформація форми та назви. *Платонівські читання* : матеріали сьомих наук. читань пам'яті акад. Платона Білецького, м. Київ, 23 жов. 2019 р. / Нац. акад. образ. мист. та арх. Київ, 2019. С. 8.
10. Астанін М. О. Неоконструктивізм в ядрі міста. Досвід європейських столиць. *Містобудування: проблеми і перспективи розвитку* : матеріали II Наук.-практ. конф., м. Київ, 25 бер. 2020 р. / Київск. нац. ун-т. буд. та арх. Київ, 2020. С. 43-44.
11. Астанін М. О. Матеріальне вираження явищ культури на прикладі деконструктивізму. *Проблеми методології сучасного*

мистецтвознавства та культурології : матеріали Міжнар. наук. конф., м. Київ, 11-12 лист. 2020 р. / Ін-т. проблем сучасн. мист., Ін-т. культ-гії. Київ, 2020. С. 13-14.

12. Астанін М. О. Деконструктивізм у творчості лауреатів премії Прітцкера. *Архітектура та екологія*: матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 16-18 лист. 2020 р. / Нац. авіац. ун-т Київ, 2020. С. 17-20.

13. Астанін М. О. Прологомени деконструктивізму в архітектурі. На прикладі споруд та проектів Ф. Л. Райта. *Інновації в архітектурі та дизайні*: матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25-26 трав. 2022 р. / Нац. акад. образ. мист. та арх. Київ, 2022. С. 179-180.

14. Астанін М. О. Визначення стильової відмінності в деконструктивізмі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали IV Міжнар. наук. конф., м. Київ, 16-17 лист. 2022 р. / Ін-т пробл. сучас. мист., Ін-т культурол. Київ, 2022. С. 124-125.

15. Астанін М. О. Складові елементи естетики деконструктивізму. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25-26 трав. 2023 р. / Нац. акад. образ. мист. та арх. Київ, 2023. С. 164-165.

16. Бойко Х. С. Типи будинків та архітектурні конструкції. Навч. посібник. Львів: Видавництво Львівської політехніки. 2012. 196 с.

17. Буравченко С. Г. Естетичне і типологічне походження нової тектонічної мови сучасної архітектури та її деякі конструктивні складові. *Теорія і практика дизайну*. 2019. Вип. 18. С. 16-28.

18. Буравченко С. Г., Карпов В.В., Бармашина Л.Н., Пивоваров О.Г., Бжезовька Н.Г. Філософія архітектурної творчості. Київ : Видавничий дім "Гельветика", 2021. 160 с.

19. Більченко Є. В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2010. 357 с.

20. Біленкова С. В. Концепція матеріальності і дематеріальності архітектурних стилів. Погляд у майбутнє. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2011. Вип. 28. С. 441–442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spm_2011_28_66 (дата звернення: 05.01.2021).

21. Волинець А. А., Художня інтерпретація міфологеми хаосу в мистецтві XX-XXI ст. : дис. ... канд. Філософ. Наук : 09.00.08. Київ, 2016.

22. Гнатюк Л. Р. Авангардний модернізм в сакральній архітектурі центральної Європи. *Теорія та практика дизайну* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 25. С. 39-49. DOI: 10.18372/2415-8151.22.16777 (дата звернення: 25.03.2020)

23. Гнатюк Л. Р. Особливості стилю деконструктивізм. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування : наук.-техн. зб.* 2013. № 32. С. 370.
24. Гнатюк Л. Р. Тенденції формотворення сакрального простору у ХХ столітті. *Містобудування та територіальне планування : наук.-техн. зб.* 2021. Вип. 76. С. 49–62. DOI: 10.32347/2076-815x.2021.76.49-62 (дата звернення: 25.03.2020).
25. Гнатюк Л. Р. Зародження модернізму в сакральній архітектурі. *Теорія та практика дизайну : зб. наук. пр.* 2021. Вип. 24. С. 5–16.
26. Гнатюк. Л. Р. Протиріччя у формуванні художнього образу сакрального простору в архітектурі ХХ століття. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування : наук.-техн. зб.* 2020. Вип. 56. С. 17–31. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.17-31DOI> (дата звернення: 25.03.2020).
27. Грабовенко А. Ю. Творчість Роберта Вентурі і символічний потенціал класичної мови в архітектурі 1970–1990 рр. *Суспільство. Середовище. Розвиток : наук.-теорет. журн.* 2010. № 3 (16). С. 165–171.
28. Грабченко А. І. Методи наукових досліджень. Харків : НТУ "ХПІ, 2009. 142 с.
29. Джонсон Ф., Уіглі М. Деконструктивістська архітектура МоМА. <https://www.archdaily.com/899645/what-is-deconstructivism>
30. Дорошенко Ю. О., Келюх В. Г. Тектоніка як засіб поетизації архітектурних об'єктів. *Теорія та практика дизайну. Архітектура та будівництво.* 2021. Вип. 24. С. 16-22.
31. Даніель Лібескінд. 17 слів архітектурного натхнення. URL: <https://pragmatika.media/daniel-libeskind-17-sliv-arkhitekturnoho-natkhnennia/>.
32. (дата звернення: 05.01.2021).
33. Деконструктивізм. URL: <http://www.am-metropolis.org.ua/uk/arhstyles/67-dekonstrukt.html>.(дата звернення: 05.01.2021).
34. Дубинський В. П. Теорія і критика сучасної архітектури. Харків : Харк. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова, 2013. 123 с.
35. Еволюційний метод. URL: https://stud.com.ua/51024/filosofiya/evolyutsiyniy_metod (дата звернення: 05.01.2021).
36. Емпіричні методи наукового дослідження. URL: <http://moodle.mdu.in.ua/mod/book/view.php?id=1823&chapterid=343>. (дата звернення: 05.01.2021).

37. Жаннере Грі Шарль Едуард (Ле Корбюзьє) (1887–1965). URL: <http://dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=200>. (дата звернення: 05.01.2021).
38. Зайцев Г. В. Сучасна естетика. Київ : Астра. 2017. 89 с.
39. Зиміна С. Б. Стили інтер'єру. Київ : Довіра, 2018. 359 с.
40. Інститут мовознавства. Тлумачний словник української мови. <http://www.inmo.org.ua/sum.html> (дата звернення: 05.11.2022).
41. Івашко, Ю. В. Японська культура як один з витоків європейського модерну. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування : наук.-техн. зб.* 2008. Вип. 19. С. 3–10.
42. Комаров К., Казарян Б. Оптимізація розробки студентських архітектурних проєктів за допомогою технології RHINO.INSIDE ®.REVIT *Українська академія мистецтва.* 2023. Вип. 33. С. 21-22.
43. Костенко А. Я. Медіа-архітектура – нові технології та нові можливості. *Архітектурний вісник.* 2013. Вип. 1. С. 337–350.
44. Костюченко О. А. Закордонний досвід формування архітектурного образу центрів мистецтв. *Проблеми розвитку міського середовища.* 2014. Вип. 1. С. 187–196.
45. Крепка І. О., Трошкіна О. А. Алюзії в архітектурі. *Сучасні проблеми науки : матеріали ХІХ міжнар. наук.-практ. конф. студ. та мол. вчених, м Київ, 1-5 квітня 2019 р. / Нац. авіац. ун-т Київ, 2019. С. 17-18.*
46. Криворучко О. Ю. Суть і місце деконструктивізму в архітектурі ХХ століття : дис. ... канд. арх-ри : 18.00.01. Львів, 2008. 204 с.
47. Криворучко О. Ю. Методи дослідження сучасної архітектури: матриця аналізу архітектурних об'єктів деконструктивізму. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Архітектура».* 2006. № 568. С. 89–97.
48. Криворучко О. Ю. До питання розмежування конструктивізму і деконструктивізму. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування.* 2007. Вип. 17. С. 52 – 62.
49. Криворучко О. Ю. Сучасна архітектура : термінолог. слов. Львів : Львівська політехніка, 2008. 136 с.
50. Кузнєцова, Я. Ю. Еволюція та становлення органічного підходу в архітектурі. *Містобудування та територіальне планування.* Вип. 65. С. 283-290
51. Кустовська О. В. Методологія системного підходу та наукових досліджень. Тернопіль : Економ. думка, 2005. 124 с.

52. Куцевич В. В. Сучасні напрямки формування багатофункціональності музеїв. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2022. Вип. 63. С. 290–299.
53. Левчук Л.Т. Естетика: Підручник. Київ : Вища школа. 1997. 399с.
54. Ліберті. Модерн. URL: <https://sites.google.com/site/stiliintereru/home/sucasni-stili/kantri> (дата звернення: 05.01.2021).
55. Лінда С. М. Історизм у розвитку архітектури : автореф. дис. ... д-ра архітектури : 18.00.01 / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2013. 36 с.
56. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 288 с.
57. Мардер А.П., Євреїнов Ю. М., Пламеницька О. А. та ін.. Архітектура: корот. словник-довідник. Київ : Будівельник, 1995. 335 с.
58. Мардер А. П. Понятійно-теоретичні основи естетики архітектури: Дис. ... д-ра архітектури: 18.00.01. Київ, 1996. 349 с.
59. Мардер А. П. Теоретичні основи естетики архітектури: Конспект лекцій. Київ : КНУБА, 2002. 64 с.
60. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретичесие проблемы архитектурного творчества. Киев : Стройиздат, 1988. 248 с.
61. Марковський А.І. Концепція естетики в архітектурі. Традиційна і сучасна архітектура. Київ. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 38. С. 186-190.
62. Марковський А. І. Від модерну до модернізму: три етапи архітектури Києва : монографія / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України, Київ. нац. ун-т будівництва та архітектури. Київ : ФОП Лопатіна О.О., 2020. 320 с.
63. Марковський А. І. Арка як символ тріумфу пануючої ідеології в архітектурі Києва 1930-х – 1950-х рр. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2020. Вип. 57. С. 379–393.
64. Мельников К. С., Дерябіна О. О. Реалізація авангардистських концепцій формоутворення в архітектурі робочих клубів. *Комунальне господарство міст*. 2021 Вип. 152. С. 144-149.
65. Методологія наукової діяльності: методи аналізу та дослідження. URL: https://stud.com.ua/51024/filosofiya/evolyutsiyniy_metod.c. 26 (дата звернення: 23.02.2022)
66. Міжнародна хартія з охорони та реставрації архітектурно-містобудівної спадщини. Краків : Вавель. 2000. 150 с.

67. Озадовська Л. Спостереження. Філософський енциклопедичний словник Київ : Абрис, 2002. 606 с.
68. Олейник Е. П. Либескинд и пустота. Киев : Архитектура и престиж, 2000. №2. С. 23-25.
69. Олейник Е. П. Город газгольдеров. Киев : Архитектура и престиж, 2002. №3. С. 32-35.
70. Олейник Е. П. Торнадо над Манхеттеном. Киев : Архитектура и престиж, 2003. №1. С. 80-83.
71. Олійник О. П. Теорії та концепції дизайну. Київ : НАУ, 2020. 256с.
72. Олійник О. П. Формотворення міських громадських просторів в архітектурі постмодернізму. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2021. Вип. 59. С. 89–98. DOI: 10.32347/2077-3455.2021.59.89-97.
73. Олійник О. П, Климчук А. С. Творчий рух «мистецтва і ремесла» та його вклад в розвиток дизайну. *Теорія та практика дизайну*. 2020. Вип. 21. С. 66–72. DOI:10.18372/2415-8151.21.15062.
74. Олійник О. П. Особливості стилю мінімалізм у творчості архітекторів США та Японії кін. ХХ – поч. ХХІ ст. *Теорія та практика дизайну*. 2019. Вип. 17. С. 66–76. DOI: 10.18372/2415-8151.17.14347.
75. Олійник О. П. Розвиток органічної архітектури на сучасному етапі *Теорія та практика дизайну*. 2019. Вип.18. С. 82–89. DOI: 10.18372/2415-8151.18.14361.
76. Олійник О. П. Принципи сталого розвитку в центрах сімейного дозвілля. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2023. Вип. 65. С. 236–250. URL: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2023.65.236-250>
77. Олійник О. П. Гендерні ознаки в архітектурі та міському просторі. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2017. Вип. 2. С. 105–115.
78. Олійник О. П. Теоретико-методологічні основи формотворення міських громадських просторів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра архітектури: 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» Київ, КНУБА, 2021. 22 с.
79. Осиченко Г. О. Особливості параметричної архітектури. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 43 (1). С. 254–263. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spam_2016_43%281%29_38(дата звернення: 30.03.2018).
80. Осиченко Г. О. Еволюційні витоки естетичної потреби людини. *Містобудування та територіальне планування*. 2012. Вип. 44. С.404-413.

81. Осиченко Г. О. Модель естетичного сприйняття міського середовища. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2012. Вип. 29. С. 263-270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spm_2012_29_39
82. Осиченко Г. О. Концепція “мегаструктури” в сучасній архітектурі. *Просторовий розвиток*. 2022. № 1. С. 28–42.
83. Павільйон Philips. URL: <http://jak.bono.odessa.ua/articles/paviljon-philips.php> (дата звернення: 25.09.2020).
84. Павлова А. В. Особливості архітектурного ордеру епохи постмодернізму *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2015. Вип. 40. С. 162–171.
85. Панова Л. П. Теорія систем і архітектура. Харків: ХНАМГ. 2007. 217 с.
86. Пенязь Т. О. Особливості художньої мови конструктивізму. Харків : Острогляд, 2018. 139 с.
87. Петрушенко В. Л. Філософія. 4-е вид., випр. і доп. Львів : Магнолія, 2008. 506 с.
88. Підгорна О. В. Філософія і архітектура в контексті постмодернізму. *Сучасне будівництво і архітектура* : матеріали XLVII наук.-техн. конф. підрозділів ВНТУ, м. Вінниця, 14-23 бер. 2018 р. Вінницький нац. техн. ун-т Вінниця, 2018. С. 21-24.
89. Повсякденне життя. Урбанізація. ЛІКТ. URL: <https://disted.edu.vn.ua/courses/learn/3489> (дата звернення: 30.03.2018).
90. Прибега Л. В. Охорона та реставрація об’єктів архітектурно-містобудівної спадщини України : методолог. аспект. Київ : Мистецтво, 2009. 304 с.
91. Прибега Л. В. Пам’яткознавство: правова охорона культурних надбань : зб. док. / Ін-т культурології Акад. мистецтв України ; редкол.: Богуцький Ю. П. та ін. ; упоряд.: Прибега Л. В. [та ін.]. Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2009. 416 с.
92. Привольнева С. О. Взаємозв’язок функції та декорованої форми в архітектурі та дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2016. Вип. 9. С. 200-207. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tprd_2016_9_22.
93. Принципи параметричного проектування, типовий алгоритм розрахунку СЕМЗ, функції мети, обмеження URL: <https://helpiks.org/3-87944.html> (дата звернення: 30.03.2018).
94. Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / Ин-т проблем современного искусства Акад. искусств Украины. Киев : Феникс, 2008. 992 с.

95. Пучков А. А. Габричевский: концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30-х годов. Киев : А.С.С, 1997. 154 с.
96. Пучков А. А. Архитектурно-культуроведческие очерки: Феномены. Явления. Вещи. Киев : АСС, 2008, 176 с.
97. Пучков А. А. Архитектуроведение и культурология. Киев : АСС, 2005, 680 с.
98. Рейно Л. Трактат про архітектуру. 1850.
99. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки. Київ : Основи, 1998. 180 с.
100. Ремізова О. І., Новак Н.В. Семантика ордерної мови в архітектурі постмодернізму другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Науковий вісник будівництва*. 2019. Т. 98, № 4, С. 137-147. https://vestnik-construction.com.ua/images/pdf/4_98_2019/23.pdf
101. Ремізова О. І., Новак Н. Б. Історико-генетичний метод навчання архітектора композиційної творчості. *Науковий вісник будівництва*. 2022. Т. 108, №2, С. 4 – 11.
102. Ремізова Е. И. Периодизация развития ордерного языка в архитектуре постмодернизма. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2019. Т. 1, № 2 (96). С. 93–101.
103. Ремізова О. І. На перетині теорії та історії архітектури. *Архітектурна освіта і наука в Україні та світі: досвід і перспективи розвитку*. Рівне : ФОРМАТ-А, 2019. С. 271–276. ISBN 978-617-515-318-5
104. Салливен Л. «Орнамент в архітектурі», 1892 г
105. Сідорова, О. І. Коло як елемент формотворення. Теорія та практика дизайну. 2021. № 22. С. 88–94.
106. Сургай Л. Б. Словник-довідник музейного працівника. Київ : Кий, 2013. 464 с.
107. Словник української мови у 20 т. Київ : Наукова думка, 2010. ISBN 978-966-00-1050-5.
108. Скорик Л. П. Містобудівний масштаб як категорія архітектурно-просторової цілісності міського центру. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2019. Вип. 54. С. 332-339.
109. Скорик Л. П. Взаємозалежність функціональної і планувальної характеристик міської структури. *Українська академія мистецтва*. 2019. Вип. 28. С. 68–75. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.68-75>

110. Смірнова О. В. Архітектурні стилі як засоби формування сучасних інноваційних будівель і споруд у міському середовищі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Архітектура»*. 2016. № 856. С. 37–41
111. Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: історія, теорія, практика. Київ : Спалах, 1998. 208 с.
112. Стуканова М. Про що говорить наша архітектура або як вжитися в одному просторі новим та класичним будівничим стратегіям?. *День*. 2020. 31 лип. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/pro-shcho-govoryt-nasha-arhitektura?fbclid=IwAR0VpAoca2SlunNoRTFrX7Zs4g3VBEdsOPpmj1FArEpoR147k-8EV7nIj8> (дата звернення: 21.05.2021).
113. Товбич В. В. Сучасні проблеми, тенденції та досвід трансформації архітектурно-містобудівної діяльності. *Містобудування та територіальне планування*. 2010. Вип. 37. С. 499–512
114. Трошкіна, О. А. Класифікації та властивості архітектурного простору. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2012. Вип. 7. С. 248–254.
115. Трошкіна, О. А. Сценарність сприйняття архітектурного середовища. *Шляхи розвитку українського мистецтвознавства (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбута)* : матеріали Всеукр. наук. конф. молод. науковців, аспір. і студ., м. Київ, 22 квіт. 2016 р. / Україн. акад. образ. мис-ва та ар х. Київ, 2017. С. 125–126.
116. Трофимчук С. М. Медіа-синтез в інформаційному полі сучасного міста. *Архітектурний вісник Київського національного університету будівництва та архітектури*. 2013. Вип. 1. С. 153–162. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/avk_2013_1_24
117. Тютіна Л. В., Давидов А. М. Чинники формування пластичної мови сучасної архітектури. *Науковий вісник будівництва*. 2021. Т. 103, № 1. С. 82–87. doi: 10.29295/2311-7257-2021-103-1-82-87
118. Тютіна Л. В. Витоки сучасної архітектури та їх вплив на пластичну мову архітектури ХХ - ХХІ ст.». *Інноваційні технології в архітектурі і дизайні* : матеріали V Міжнар. науково-практ. конф., м. Харків, 20–21 трав. 2021 р. / Харків. нац. універ, 2021. С. 168–171.
119. Тютіна Л.В. Раціональність та ірраціональність в архітектурі. *Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті* : Тези доповідей Міжнародна наук. конф., м. Київ, 11 квіт. 2018 р. / Нац. акад. мист-в України, 2018. 2018. С. 33
120. Ушаков Г. Н. Схема розвитку основних напрямів архітектури у ХХ столітті. Київ : КНУБА, 2015, 180 с.

121. Чемакіна О. В. Сутність проблеми реабілітації порушеного міського середовища. *Містобудування та територіальне планування*. 2003. Вип. № 14. С. 208–212.
122. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності: остання третина ХХ — початок ХХІ століть : навч. посіб. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2014. 351с. [ISBN 978-966-553-979-7](#)
123. Квантор, 2002. 278 с. [ISBN 966-531-128-X](#).
124. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму. Київ : Всесвіт, 2000. 240 с.: іл.
125. Яковлев, М. Історія використання геометрії в художньо-творчих процесах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. Вип. 6. С. 158–164.
126. Яковлев М., Пашкевич К. Тектоніка та її роль у формотворчому процесі. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 жовт. 2015 р. / Нац. акад. мист-в України Київ, 2015. С. 17-21.*
127. Яковлев М. І. Композиція + геометрія. Київ : Каравела, 2007. 240 с.
128. Яковлев М. І. Геометричні принципи художнього формоутворення : дис. ... д-ра техн. наук. : Київ, 1999. 352 с.
129. Яковлев М. І. Основи композиції. Геометричні аспекти художнього формоутворення. Київ : Каравела. 2004.
130. 5 принципів сучасної архітектури Ле Корбюзьє. URL: <https://thesketchline.com/uk/5-principiv-suchasno%D1%97-arxitekturi-le-korbyuzye-2/> (дата звернення: 24.01.2022).
131. 10 проектів Тойо Іто. URL: <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/toyoito?fbclid=IwAR0tnr6P-e-6W3mdAuZC62B-r4We1GhD70hpiZUorAuarlHA-Y4VXmsReiQ> (дата звернення: 20.10.2021)
132. 20 видатних прикладів сучасної архітектури Нью-Йорка. URL: <https://navkolonas.com/archives/1166> (дата звернення: 26.11.2021).
133. Adam R. Classical Architecture: Three Fallacies / R. Adam // The Architect's Journal: official site. London, 2017. URL: <https://www.architectsjournal.co.uk/home/classical-architecture-threefallacies/>
134. Adam, R. Globalisation and architecture / R. Adam // *Architectural Review*, 2008. №2 (1332). P. 74–78.

135. Banham Reyner. Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture Hardcover. January 1, English, 1975. ISBN-10: 0064303691. ISBN-13: 978-0064303699
136. Bötticher K. Die Tektonik der Hellenen. Pötsdam, 1852.
137. Borgen Gail Peter Material precedent : the typology of modern tectonics. Hoboken, N.J. : John Wiley & Sons, 2010. 480 p. : ill. ; 27 cm. ISBN 0470477296, 9780470477298.
138. Capital Gate. URL: <https://factum-info.net/uk/interesnoe/puteshestviya/1068-capital-gate-neboskrjob-s-samym-bol-shim-naklonom-v-mire> (дата звернення: 24.01.2022).
139. Cohen Jean-Louis. Mies van der Rohe. Paris : Hazan, 1994. 143 p. ISBN 2-85025-3340, 978-2-85025-334-8.
140. CCTV Television Station and Headquarters, Beijing. URL: <https://arquitecturaviva.com/works/canal-de-television-y-sede-de-la-cctv-9> (дата звернення: 24.01.2022).
141. David Наан. A construction mystery. URL: https://web.archive.org/web/20230223104234/https://www.bbc.co.uk/history/britis h/victorians/iron_bridge_01.shtml (дата звернення: 24.01.2022).
142. Derrida Jacques. Of Grammatology. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1967. 170 p. ISBN 0-8018-5830-5.
143. Derrida Jacques & Eisenman Peter. Chora L Works. The Monacelli Press : First Edition. English, 1997. 208 pages. ISBN-10: 1885254407, ISBN-13: 978-1885254405.
144. Eisenman P. Aura und Exzeb. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur. Wien. 1995.
145. Eisenman, P. I. Am Not Convinced That I Have a Style ArchDaily. Dublin.official site, 2017. URL. <https://www.archdaily.com/785334/interview-with-peter-eisenman-i-am-not-convinced-that-i-have-a-style>
146. Flatcher B. A history of Architecture. Oxford : Elsevier Architectural Press, 2005. 794 s.
147. Frank Lloyd Wright (1867-1959). The Wasmuth Portfolio. Berlin, 1909-1910. Lithographs
148. Frampton, K., Rappel à l'ordre: the case for the tectonic. Architectural Design, 60(3-4), 1990, 9-25 p.
149. Frampton, Kenneth. Modern Architecture: A Critical History (World of Art), Fifth Edition London : Thames & Hudson, 2020. 340 p. URL: <https://designbook.com.ua/book/modern-architecture-a-critical-history-3204>
150. Frank Lloyd Wright Foundation franklloydwright.org

151. Glancey J. Historia architektury. Warszawa : Arkady, 2002. 240 s.
152. Glancy, Jonathan. Architecture, art design, culture. London. : Acropolis now. 2007. 307 p.
URL:<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/dec/03/architecture>
153. Guthrie theatre URL: <http://www.jeannouvel.com/en/projects/theatre-guthrie/> (дата звернення: 24.01.2022).
154. How Architecture is Born. Paul Keskeys URL: <https://architizer.com/blog/practice/tools/how-architecture-is-born-zaha-hadid/>
155. H&DM. URL: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/263-the-tate-modern-project/>
156. Heydar Aliyev Center. URL: https://www.heydaraliyevcenter.az/#3_Memarliqsimvolu (дата звернення: 24.01.2022).
157. If Foster + Partners' newly occupied Swiss Re Tower was any more revolutionary it would rotate. URL: <https://www.fosterandpartners.com/projects/30-st-mary-axe/>. (дата звернення: 24.01.2022).
158. Imaginary Prisons: Giovanni Battista Piranesi Prints. URL: <https://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>. (дата звернення: 24.01.2022).
159. Ivashko Y. The Avant-garde of the 1920's and the Deconstructivism of Today: The Logic of Inheritance / Y. Ivashko, O. Remizova, A. Dmytrenko. Defining the Architectural Space Avant-garde Architecture. Oficyna wydawnicza ATUT. Vol. 1. Wrocław: Wydawnictwo Oświatowe, P. 43–55. DOI: 10.23817/2022.defarch.
160. Jencks C. Postmodern and late modern: The essential definitions : Chicago Review, 1987. No. 35(4). P. 31–58.
161. Jencks C. Postmodern Architecture and Time Fusion. In International Postmodernism, 1997. 123 p.
162. Jencks C. New Paradigm in Architecture (The Language of Post-Modern Architecture, Seventh Edition), London : New Haven, 2002.
163. Janks C. The Language of Post-Modern Architecture NY : Rizzoli, 1977.
164. Janks C. The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture. London : Wiley, 2011.
165. Joedidio Ph. Sir Norman Foster. B. Koln : Tashchen Verlag GmbH, 1997.

166. Johnson P., Lewis H. & O'Connor J. T. Philip Johnson: The architect in his own words : Rizzoli Intl Pubns, 1994.
167. Johnson, Philip & Wigley, Mark Deconstructivist architecture. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books : Little Brown and Co, 1988. ISBN 087070298X Exhibition URL: www.moma.org/calendar/exhibitions/1813
168. Jewish museum Berlin. URL: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
169. Koch W. A Handbook of European Architectural Styles : W. Foulsham, 1980. 159 p.
170. Koolhaas Rem. Elements of Architecture : Harvard Graduate School of Design. ISBN 978-3-8365-5614-9
171. Lampunani Vittorio Magnano. Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit : 1998. 438 s.
172. Leupen Bernard & Harald Mooij. Housing Design. A Manual. In association with the Faculty of Architecture's Chair of Architecture and Dwelling, Delft University of Technology : NAI Publishers, 2012. 445 p.
173. Loos A. Sämtliche Schriften. Wien : München, 1962. Bd. 1. S. 393 p.
174. Lou Ruv Center for Brain Health by Frank Gehry. URL: <https://www.dezeen.com/2010/06/17/lou-ruvo-center-for-brain-health-by-frank-gehry/>(дата звернення: 24.01.2022).
175. Mariabruna Fabrizi.The Ideal City of Chaux by Claude-Nicolas Ledoux (1773-1806)). URL: <https://socks-studio.com/2016/11/09/the-ideal-city-of-chaux-by-claude-nicolas-ledoux-1773-1806/> (дата звернення: 24.01.2022).
176. Museum of Art Contemporary in Rome / Studio Odile Decq. URL: <https://www.archdaily.com/476869/museum-of-contemporary-art-in-rome-studio-odile-decq>
177. Maulden, Robert.Tectonics in architecture: from the physical to the metaphysical. / Maulden, Robert Advisor William L. Porter : Massachusetts Institute of Technology. Department of Architecture, 1986. URL: <http://hdl.handle.net/1721.1/78804>.
178. Medina Gómez Vicente Esteban .Forma y composición en la arquitectura deconstructivista. Contributor / Hernández Pezzi, Emilia, (Doctoral). 2003. 430 p. (d31251@hotmail.com) URL: <https://oa.upm.es/481/2/03200305.pdf>. E.T.S. Arquitectura (UPM). URL: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.481>
179. Niels Luning Prak. The language of architecture. A contribution to architectural theory. De Gruyter Mouton, 1968.

180. New Acropolis Museum. URL: <https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects>.
181. Norris Ch., Benjamin A. Was ist dekonstruktion? Munchen : Verlag fur Architektur Artemis, 1995. 56 s.
182. O'Hagan S. (1996-2017). Renzo Piano: «The Shard is my dream building» / Simon O'Hagan // Culture : Architecture : The Independent: official site. London. URL: <http://www.independent.co.uk/artsentertainment/architecture/renzo-piano-the-shard-is-my-dream-building7678862.html#gallery>
183. O'Leary Gavin (2016). Deconstructivism: The Importance of Architectural Process Design, Product Design, National College of Art and Design, Dublin.
184. Official site MAXXI. URL: <https://www.maxxi.art/>
185. Papadakis A. Deonstruktivismus – Eine Anthologie. Stuttgart : Klett-Cotta, 1989. 264 s.
186. Palazzo della Civiltà Italiana. URL: <https://www.turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-della-civilt%C3%A0-italiana>. (дата звернення: 24.02.2019).
187. Paul J. Architektur theorie des 20. Jahrhunderts. Munchen : Prestel Verlag, 1999. 316 s.
188. Pinto G. An example of body-centered cubic crystal structure: The Atomium in Brussels as an educative tool for introductory materials chemistry. Journal of Chemical Education, 89(7), 2012. 924 p.
189. Rem Koolhaas - OMA. URL: <https://www.floornature.de/rem-koolhaas-oma-55>. (дата звернення: 20.02.2018).
190. Rem Koolhaas. Delirious New York : The Monacelli Press, 1994.
191. Rob Ley Studio. URL: <https://www.rob-ley.com/endless-miles>. (дата звернення: 19.02.2019).
192. Romana Schneider und Wilfried Wang (Hrsg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997. ISBN 3-7757-0713-1, S. 101-161 Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt
193. Romero David The Frank Lloyd Wright Quarterly : Frank Lloyd Wright Foundation. 2016.
194. Schumacher Patrik. Tectonics – The Differentiation and Collaboration of Architecture and Engineering, published by MAI – Museum für Architektur und

Ingenieurkunst NRW e.V., Ed. Ursula Kleefisch-Jobst et al., Stuttgart/London : Edition Axel Menges, 2012.

195. Schumacher Patrik. *Parametric Order – Architectural Order via an Agent Based Parametric Semiology*. London. 2012. URL: <https://www.patrikschumacher.com/>

196. Salingaros Nikos Angelos "Architectural cannibalism in Athens". Orthodoxy Today.org. 2007. URL: <https://patterns.architexturez.net/doc/az-cf-172812>

197. Salingaros Nikos A. *Anti-Architecture and Deconstruction*. Fourth Edition : UMBAU-VERLAG & Nikos A. Salingaros, 2010. ISBN 978 3937954 103.

198. Sloan Julie *Light Screens: The Leaded Glass of Frank Lloyd Wright* : Rizzoli. 2001. 160 c. ISBN 0847823059.

199. Science Museum, Valencia. Santiago Calatrava. URL: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-las-ciencias-2> (дата звернення: 24.02.2019).

200. Shafa Diandra. Project of The Month: A Peek to The First South Korean Artsy Department Store. URL: <https://www.thedesignstory.com/blog/architecture/project-of-the-month-a-peek-to-the-first-south-korean-artsy-department-store>(дата звернення: 24.02.2019)

201. Shanghai Exhibition Center: The Palace of Sino-Soviet Friendship. URL: <https://www.thatsmags.com/shanghai/post/19401/tbt-shanghai-exhibition-center-a-testament-to-the-sino-soviet-friendship>. (дата звернення: 17.04.2019)

202. Stirling J. *Regionalism and Modern. Architects' Year Book*. London: Elek Books, 1957. No. 8. P. 62–68.

203. Tange K., von der Mühl H. R. & Kultermann U. *Kenzō Tange*. : Henschellverlag. 1978.

204. The building Netherlands Embassy in Ukraine. URL: <https://web.archive.org/web/20150619004417/http://ukraine.nlembassy.org/organization/the-building>. (дата звернення: 09.09.202)

205. The Coopernion U for the Advancement of Science and Art / Morphosis Architects. URL: <https://www.archdaily.com/40471/the-cooper-union-for-the-advancement-of-science-and-art-morphosis-architects> (дата звернення: 24.01.2022).

206. The Guggenheim Museum in Bilbao by Frank Gehry is "the greatest building of our time". URL: <https://www.dezeen.com/2022/05/18/frank-gehry-guggenheim-museum-bilbao-deconstructivism/>

207. Tschumi B. Architecture and Disjunction. London : Cambridge, 1996. 278 p. ISBN: 9780262700603
208. Venturi R. Architecture as signs and systems. Cambridge : Belknap Press, 2004.
209. Venturi R. Complexity and contradiction in architecture. Vol. 1. The Museum of modern art : 1977.
210. Watkin D. Historia architektury zahodniey. Warszawa : Wydawnictwo «Arkady», 2001. 664 s.
211. Wright Frank Lloyd. Collected Writings, Vol. 5: 1949-1959 Hardcover : Rizzoli International Publications. English, 1995. ISBN-10: 0847818543. ISBN-13: 978-0847818549
212. Willis Building 1975. URL: <https://www.fosterandpartners.com/projects/willis-building/> (дата звернення: 24.01.2022).

ДОДАТОК А.

Опубліковані наукові праці

з основними результатами дисертаційних досліджень

Статті в наукових фахових виданнях України (категорія «Б»):

1. Астанін М. О. Проблема глобального стилю в архітектурному дискурсі. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування.: Наук.-техн. зб.* 2020. Вип. 58. С. 3-14.

URL: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.58.3-14>

2. Астанін М. О. Екзистенція деконструктивізму в архітектурі історичного середовища. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць.* 2022. Вип. 25. С. 15-23.

URL: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.25.16762>

3. Астанін М. О. Хаосмотична природа архітектури деконструктивізму. *Українська академія мистецтва: зб. наук. праць.* 2022. Вип. 32. С. 14-20.

URL: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-24>

4. Астанін М. О., Яковлєв М. І. Латентність протодеконструктивізму в проектному контенті Френка Ллойда Райта. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Архітектура»*. 2023. Вип. 5/1. С. 22-33.

URL: <https://doi.org/10.23939/sa2023.01.022>

5. Астанін М. О. Організація внутрішнього простору музейних споруд, побудованих в стилі деконструктивізм. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. 2023. Вип.28. С. 5-11.

URL: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.1>

Особистий внесок здобувача: визначено особливості формування та естетичні принципи деконструктивізму в архітектурі.

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дисертаційної роботи на засіданнях науково-практичних конференцій.

1. Астанін М. О. **Естетичні ідеї архітектури пов'язані з музичним мистецтвом**. Матеріали круглого столу на тему «Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденції музичної культури». НАМУ (Національна академія мистецтв України). Київ. 2019.10.3. С. 3.

2. Астанін М. О. **Біоморфізм в архітектурі. Трансформація форми та назви**. Матеріали сьомих наукових читань пам'яті академіка Платона Білецького «Платонівські читання». НАОМА (Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Київ. 2019.10.23. С. 8.

3. Астанін М. О. **Неоконструктивізм в ядрі міста. Досвід європейських столиць**. Матеріали II Науково-практичної конференції «Містобудування: проблеми і перспективи розвитку». КНУБА. Київ. 2020.03.25. 186 с. С. 43-44.

4. Астанін М. О. **Матеріальне вираження явищ культури на прикладі деконструктивізму**. Матеріали міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМУ. Інститут Культурології НАМУ. Київ. 2020.11.11-12. 194 с. С. 13-14.

5. Астанін М. О. **Деконструктивізм у творчості лауреатів премії Прітцкера.** Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Архітектура та екологія». НАУ. Київ. 2020.11.16-18. 272 с. С. 17-20.

6. Астанін М. О. **Пролегомени деконструктивізму в архітектурі. На прикладі споруд та проектів Ф. Л. Райта.** Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі і дизайну». НАОМА. Київ. 2022.05.25-26. 319 с. С. 179-180.

7. Астанін М. О. **Визначення стильової відмінності в деконструктивізмі.** Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМУ. Інститут Культурології НАМУ. Київ. 2022.11.16-17.11. С. 124-125.

8. Астанін М. О. **Складові елементи естетики деконструктивізму.** Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві». НАОМА. Київ. 2023.05.25-26. 321 с. С. 164-165.

ДОДАТОК Б.

Науково-практичні конференції на яких проводилась апробація досліджень.



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ АРХІТЕКТУРИ, БУДІВНИЦТВА ТА ДИЗАЙНУ
ALLBAU SOFTWARE GMBH



XI Міжнародна
науково-практична конференція

АРХІТЕКТУРА та ЕКОЛОГІЯ

16 – 18 листопада 2020 року




СЕРТИФІКАТ

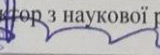
учасника II науково-практичної конференції

**«МІСТОБУДУВАННЯ:
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ»**,
яка відбулася 25 березня 2020 року
в Київському національному університеті будівництва і архітектури
на кафедрі містобудування,

виданий аспіранту кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Астаніну Михайлу Олександровичу

Декан архітектурного факультету КНУБА,
проф.  О. В. Кашченко

Професор з наукової роботи КНУБА,
проф.  В. О. Плоський



ДОДАТОК В. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЙ

Рис. 1.1.1. Рисунок автора.

Рис. 1.1.2. Рисунок автора.

Рис. 1.2.1. Рисунок автора.

Рис. 1.2.2. Рисунок автора.

Рис. 1.2.3. Рисунок автора.

Рис. 1.2.4. Рисунок автора.

Рис. 1.2.5. Рисунок автора.

Рис. 1.2.6. Рисунок автора.

Рис. 1.2.7. Рисунок автора.

Рис. 1.2.8. Рисунок автора.

Рис. 1.3.1. Рисунок автора.

Рис. 2.1.1. [Електронний ресурс]. Архітектурне явище комунального будинку. Проект. 1920 р., арх. М. Ладовський.

Режим доступу: <https://schwarzze.livejournal.com/275175.html>

Рис. 2.1.1. [Електронний ресурс]. Розвиток бутылки в просторі. автор: Умберто Боччоні, Італія, 1913, бронза.

Режим доступу: <https://thesketchline.com/pictures/razvitie-butylki-v-kosmose/>

Рис. 2.1.2. [Електронний ресурс]. – Гараж над Сеною, проєкт, Париж, 1925 р. арх. К. Мельніков.

Режим доступу: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/r-ya-higer-formalizm-ideologiya-upadochnichestva-v-sovetskoy-arhitekture-1929>

Рис. 2.1.3. [Електронний ресурс]. – Workers killed in the Kapp Putsch, Historical Cemetery, Weimar, Germany, арх. Walter Gropius, Fred Forbát, May 1, 1922, Dismantled 1936.

Режим доступу: <https://thecharnelhouse.org/2015/05/07/walter-gropius-monument-to-the-march-dead-1922/>

Рис. 2.1.3. [Електронний ресурс]. – Касальгранде Керамік Кроун, 2015, Кільцева розв'язка Дінацано, Падана, Італія арх. Даніель Лібескінд висота 17м.

Режим доступу: <https://www.archilovers.com/projects/167339Padana./the-crown.html>

Рис. 2.1.4. [Електронний ресурс]. – 1993 р., Заха Хадід, пож. частина Vitra.

Режим доступу: <https://decor.design/pozharnaya-stancziya-vitra-ot-zahid-hadid-gotova-vzorvatsya-v-lyuboj-moment/>

Рис. 2.1.5. [Електронний ресурс]. – Меморіал загиблим у повстанні Спартака, 1926 р., арх. Людвіг Міс ван дер Роє. Центральне кладовище Берлін Фрідріхсфельде. у 1935 році зруйновано націонал-соціалістами.

Режим доступу: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/denkmal-von-mies-van-der-rohe-vor-rekonstruktion-17363677/das-denkmal-fuer-die-toten-des-17363717>

Рис. 2.1.5. [Електронний ресурс]. – Художній музей Цинцинаті, Огайо, США, 2003 р. Арх. Заха Хадід.

Режим доступу: <https://www.archdaily.com/786968/ad-classics-rosenthal-center-for-contemporary-art-zaha-hadid-architects-usa>

Рис. 2.1.6. [Електронний ресурс]. – Комплекс "Нова митниця" Neuer Zollhof, Гері, Frank O. Gehry, 1999 р., Дюссельдорф, Німеччина.

Режим доступу: <https://profidom.com.ua/stati/arkhitektura/39109-ne-postroennye-neboskreby-ozhivili-v-tsifrovom-mire>

Рис. 2.1.6. [Електронний ресурс]. – "Скляний хмародер". Фрідріхштрассе, 1921 р., Берлін, Арх. Міс Ван Дер Роє, візуалізація ZUMO.

Режим доступу: <https://dylan.com.tw/19414/>

Рис. 2.1.7. [Електронний ресурс]. – Курт Швітерс. Проект Мерцбау. 1923-1933.

Режим доступу: <http://limbolo.blogspot.com/2018/06/hotel-merzbau.html>

Рис. 2.1.8. [Електронний ресурс]. – Талієзин Вест, Скоттсдейл, Арізона, США. 1937 р., арх. Френк Ллойд Райт.

Режим доступу: <https://www.pinterest.com/pin/28288303883054338/>

Рис. 2.1.8. [Електронний ресурс]. Талієзин Вест, Скоттсдейл, Арізона, США. 1937 р., арх. Френк Ллойд Райт. Вхід в конференцзал.

Режим доступу: <https://www.pinterest.com/pin/28288303883054338/>

Рис. 2.1.9. [Електронний ресурс]. – Талієсін Вест, Скоттсдейл, Арізона, США. 1937 р., арх. Френк Ллойд Райт.

Режим доступу: <https://www.taliesinpreservation.org/history/>

Рис. 2.1.9. [Електронний ресурс]. – Музейний комплекс. Гронінген. Нідерланди, арх. Studio Mendini, Кооп Гімелб(л)ау, Філіпп Старк.

Режим доступу: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/groninger-museum/#location2>

Рис. 2.1.9. [Електронний ресурс]. – Відеопавільон, Гронінген, Нідерланди, 1994 р., арх. Кооп Гімелб(л)ау.

Режим доступу: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/groninger-museum/#location2>

Рис. 2.1.9. [Електронний ресурс]. Скайскрайпер Beulah Propeller City. Мельбурн, Австралія, 2017 р., арх. Кооп Гімелб(л)ау.

Режим доступу: <https://www.designboom.com/architecture/coop-himmelblau-melbourne-skyscraper-beulah-propeller-city-australia-07-31-2018/>

Рис. 2.1.10. [Електронний ресурс]. – Будинок Джорджа Бумера, (Boomer Residence), Фенікс, Арізона. 1953-1956 рр., Арх. Френк Ллойд Райт.

Режим доступу: <https://www.pinterest.com/pin/28288303883054338/>

Рис. 2.1.10. [Електронний ресурс]. – Філармонія, Париж, Франція, 2015 р., арх. Жан Нувель.

Режим доступу: <https://anirik-01.livejournal.com/2081703.html>

Рис. 2.1.11. [Електронний ресурс]. – Концертний зал, Ерль, Австрія, 2012 р., арх. Делуган Мейсл (Delugan Meissl).

Режим доступу: <https://www.dmaa.at/>

Рис. 2.1.11. [Електронний ресурс]. – Будинок Пола Ольфельта, Сент Луїс, Мінесота, США, 1958 р., арх. Френк Ллойд Райт.

Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Frank_Lloyd_Wright_works

Рис. 2.1.12. [Електронний ресурс]. – Скетчі до проекту «Будинок-III» Роберта Міллера, Лейквілль, Коннектикут, США, 1971р., арх. Пітер Айзенман.

Режим доступу: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>

Рис. 2.1.12. [Електронний ресурс]. – Головний офіс нафтової компанії Харольда Прайса. Башта Прайса. Фасад. Бартлсвілл, штат Оклахома, США. 1956 р., арх. Френк Ллойд Райт.

Режим доступу: <http://homy.com.ua/article/wright-frank-lloyd>

Рис. 2.1.13. [Електронний ресурс]. – Проект T29, 1979 р., арх. Хіромі Фуджії.

Режим доступу: <https://twitter.com/furmadamadam/status/768833637408268288>

Рис. 2.1.14. [Електронний ресурс]. – Капела Роншан або Нотр-Дам-дю-О (фр. Notre Dame du Haut букв. «Діва Марія на висотах»). Роншан. Франція. 1955 р. Архітектор: Ле Корбюзьє.

Режим доступу: <https://probauhaus.ru/notre-dame-du-haut/>

Рис. 2.1.15. [Електронний ресурс]. – арх. Лебеус Вудс, Крістофер Оттербайн. Модель 1:16. 1988 р.

Режим доступу: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/01/solohouse-20/>

Рис. 2.1.16. [Електронний ресурс]. – Соор Himmelb (I) au. Реконструкція. FalkeStrasse,6. 1988 р. Відень. Австрія.

Режим доступу: <https://74fdc.wordpress.com/2012/02/18/deconstructive-architecture/>

Рис. 2.1.16. [Електронний ресурс]. – Lebbeus Woods 2005, Stubenring 5, Wien.

Режим доступу: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2005/07/15/lebbeus-woods-utopian-future-for-vienna.html>

Рис. 2.2.1. Рисунок автора.

Рис. 2.2.1. [Електронний ресурс]. – В 12-Unit-City. вул. Сім'ї Хохлових, 8, Київ, Україна 2018 р., арх. Андрій Пашенько.

Режим доступу: <https://pashenko.com.ua/Work>

Рис. 2.2.1. [Електронний ресурс]. – Бізнес-центр IQ. вул Болсунівська, 13-15. Київ, Україна, 2013 р., арх. Андрій Пашенько.

Режим доступу: <https://pashenko.com.ua/Work>

Рис. 2.2.2. [Електронний ресурс]. – Коворкінг-центр «The Space». 2005 р., вул. Полуботка, 1а. Київ.

Режим доступу: <https://www.thespace.ua/>

Рис. 2.2.2. [Електронний ресурс]. – ТЦ «Кубік» Малишка, 3. Київ.

Режим доступу: <https://mayak.kiev.ua/>

Рис. 2.2.3. [Електронний ресурс]. – Галерея героїв. Ландшафт навколо монументу Матері-Батьківщини, Київ. 1981 рік.

Режим доступу: <https://shtopor7.livejournal.com/45498.html>
[http://wek.kiev.ua/uk //](http://wek.kiev.ua/uk//)

Рис. 2.2.4. [Електронний ресурс]. – Хмарочос Скальпель. Лондон. 2018 р. арх. Кон Педерсон Фокс.

Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scalpel

Рис. 2.2.4. [Електронний ресурс]. – хмарочос «The Shard» («Уламок»). Великобританія. Лондон. Ландан брідж Стріт, 32. арх. Ренцо Піано. Проект 2000 р. Відкриття: 2012 р. Відстань до собору Св. Павла: 1 км.

Режим доступу: <https://www.independent.co.uk/voices/comment/why-the-shard-stands-proud-but-empty-9088155.html>

Рис. 2.3.1. Рисунок автора.

Рис. 3.1.1. [Електронний ресурс]. – Інсталяція «Портрет Н.Тесли» створена із системних блоків, моніторів, принтерів та іншої електронної техніки.

Режим доступу: <https://www.facebook.com/TheResonanceProject/videos/3192509247661994>

Рис. 3.2.1. [Електронний ресурс]. – Парк де ла Віллетт, Париж, Франція, 1983 р., арх. Бернар Чумі.

Режим доступу: <https://decor.design/parc-de-la-villette-samoe-bolshoe-razrushennoe-zdanie-v-mire/>

Рис. 3.2.2. [Електронний ресурс]. – Будинок Мебіуса, Хет Гоої, Амстердам, Нідерланди, 1993-1998, проект: UNStudio, арх. Бен ван Беркель.

Режим доступу: <https://www.unstudio.com/en/page/12105/m%C3%B6bius-house>
<https://www.adesarquitectura.com/moebius-house>

Рис. 3.2.2. [Електронний ресурс]. – Стрічка Мебіуса.

Режим доступу: <https://www.unstudio.com/en/page/12105/m%C3%B6bius-house>

Рис. 3.2.3. [Електронний ресурс]. – Музей природи та науки Перота, Даллас, США, проєктувальник: Морфозис Архітекс, , 2012 р., арх. Том Мейн.

Режим доступу: <https://divisare.com/projects/325883-morphosis-architects-thom-mayne-aaron-dougherty-perot-museum-of-nature-and-science>

Рис. 3.2.4. [Електронний ресурс]. – Будинок Міллерів (Будинок III), 1971 р., Лейквіль, Коннектикут, США, арх. Пітер Айзенман.

Копірайт: © Martin Tornallyay, David Morton, Juliebie.

Рис. 3.2.5. [Електронний ресурс]. – технічний коледж Аояма, Токіо, 1990 р., арх. Макото Сей Ватанабе.

Режим доступу: <https://architecturetokyo.wordpress.com/2017/03/21/1990-aoyama-technical-college-makato-sei-watanabe/>

Рис. 3.2.5. [Електронний ресурс]. – К-музей, 1996 р., арх. Макото Сей Ватанабе.

Режим доступу: <https://architecturetokyo.wordpress.com/2017/05/19/1996-k-museum-makoto-sei-watanabe/>

Рис. 3.2.5. [Електронний ресурс]. – Муране-тераса; арх. Макото Сей Ватанабе.

Режим доступу: www.makoto-architect.com

Рис. 3.2.6. [Електронний ресурс]. – Будинок-пам'ятник Джошуа Трі, Каліфорнійський національний парк Джошуа-Трі, США, 1990-ті, арх. Джош Швейцер.

Режим доступу: <https://www.dailyhindnews.com/joshua-trees-monument-house-in-california-is-now-rentable/>

Рис. 3.2.6. [Електронний ресурс]. – Norton House, Венеція, Каліфорнія, США, 1984 р., арх. Френк О. Гері.

Режим доступу: <https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/frank-ogehry-norton-house-venice-california-usa-198384>

Рис. 3.2.7. [Електронний ресурс]. – Будинок семінарів Тото, Цуна -Ган, Японія, 1997 р., арх. Тадао Андо.

Режим доступу: <https://www.tumblr.com/architorturedsouls/164546736770/toto-seminar-house-tadao-ando>

Рис. 3.2.7. [Електронний ресурс]. – Будинок семінарів Вітра, Вайль-на-Рейні, Німеччина, 1994 р., арх. Тадао Андо.

Режим доступу: <https://victoriakristigomes.wordpress.com/vitra-seminar-house/>

Рис. 3.2.8. [Електронний ресурс]. – Вільна зона Берліна, 1990 р., арх Леббеус Вудс.

Режим доступу: <https://pragmatika.media/vijna-ta-mir-lebbeusa-vudsa/>

Рис. 3.2.9. [Електронний ресурс]. – Музей транспорту, Глазго, Шотландія, 2011 р., арх. Заха Хадід.

Режим доступу: <https://design-milk.com/remembering-zaha-hadid-1950-2016/>

Рис. 3.2.10. [Електронний ресурс]. – Штаб-квартира Міжнародної Нідерландської Групи ING Банк, 2005 р., вул. Dozsa György út 84b, Будапешт, Угорщина, арх. Ерік ван Егераат.

Режим доступу: <https://highlike.org/erick-van-egeraat/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Erick_van_Egeraat#/media/File:ING-Bank-szekhaz-lev-1000.jpg Режим доступу: [P2030395-lev-1000.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Erick_van_Egeraat#/media/File:ING-Bank-szekhaz-lev-1000.jpg)

Рис. 3.2.10. [Електронний ресурс]. – Будівля «Скеля», Амстердам, 2010 р., Амстердам, Нідерланди, арх. Ерік ван Егераат.

Режим доступу: https://en.wikiarquitectura.com/building/the-rock/the-rock-erick-van-egeraat-amsterdam-wikiarquitectura_24-2/

Рис. 3.2.11. Рисунок автора.

Рис. 3.3.1. Рисунок автора.

Рис. 3.3.2. Рисунок автора.

Рис. 3.3.3. Рисунок автора.

Рис. 3.3.4. Рисунок автора.

Рис. 3.3.5. Рисунок автора.

Рис. 3.3.6. Рисунок автора.

Рис. 3.3.7. Рисунок автора.

Рис. 3.3.8. Рисунок автора.

Рис. 3.3.9. [Електронний ресурс]. – Skyline Tower. Гамбург. Арх. Кооп Гімелб(л)ау.

Режим доступу: <https://inperfecto.com.mx/2020/03/15/arquitectura-deconstructivista-parte-8/>

Рис. 3.3.9. [Електронний ресурс]. – Павільйон Vanke на Milan Expo 2015, арх. Даніель Лібескінд.

Режим доступу: <https://www.behance.net/gallery/30135063/Vanke-pavilion-at-Milan-Expo-2015-by-Daniel-Libeskind>