

ЗМІСТ

ВСТУП	5
--------------------	---

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми	8
1.2. Джерельна база та методологія дослідження.....	27
1.3. Культуротворчі настанови архітектурного дизайну постмодернізму.....	32
Висновки до розділу 1	69

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ПІДҐРУНТЯ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

2.1. Інтертекстуальна метафоризація та полісемантичний еkleктизм у дизайні	73
2.2. Інсталяціонізм у дизайн-процесах постмодернізму	90
2.3. Біонічний нелінійний пластицизм як субстанційне підґрунтя дизайну	104
Висновки до розділу 2	119

РОЗДІЛ 3. ФОРМОТВОРЧІ СТРАТЕГІЇ В ДИЗАЙНІ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

3.1. Еkleктизм в організації предметно-просторового середовища	123
3.2. Деконструкція в практиці дизайну постмодернізму	127
3.3. Віталізм як аналогова модель візуалізації неевклідового простору архітектурного дизайну	141
3.4. Нелінійне формотворення в дизайн-проектванні.....	150

3.5. Комп'ютерні експлікації формотворення в дизайні архітектурного середовища постмодернізму	156
Висновки до розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173
ДОДАТКИ	198

Вступ

Постмодернізм як світоглядно-мистецький напрям, джерело творчості, інтелектуальна гра, засіб інтерпретації і досить складна реальність культури генералізується і трансформується в самодостатні проєктні практики в дизайні архітектурного середовища. Сьогодні дизайн є однією із провідних, актуальних і водночас інтелектуально напружених сфер творчого мислення, де відбуваються експерименти як прогностичного, так і проєктного мистецького занурення в простір майбутнього. Дизайн і архітектура тяжіють до співтворчості, тому в сучасній «нелінійній» архітектурі будинки трансформуються в дизайн-об'єкти. Під час взаємодії цих видів проєктної діяльності здійснюється теоретичний і практичний симбіоз мистецьких практик, які перетворюються на діалог, а також на семіологічні та просторово-предметні форми образної мови.

Розуміння дизайну архітектурного середовища доби постмодернізму як культурно-історичної реальності, починаючи з 1960-х рр. і дотепер, визначається тим, що ця реальність вже здійснилася, відбулася як певна низка артефактів, подій творчості, еволюції.

Актуальність монографічного дослідження обумовлена необхідністю комплексного осмислення формотворчих, образно-пластичних, художньо-стильових трансформацій засобів дизайну архітектурного середовища в контексті постмодерністської парадигми творчості.

У роботі висвітлено культуротворчі настанови, формотворчі стратегії, комп'ютерні експлікації формотворення в дизайні архітектурного середовища постмодернізму; окреслено розвиток нелінійного біонічного підходу на основі філософського

переосмислення нових досягнень математики та природничих наук. До концептуальних засад архітектурного дизайну постмодернізму зараховано інтертекстуальну метафоризацію та полісемантичний еkleктизм, інсталяціонізм, біонічний нелінійний пластицизм.

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження» розглянуто історіографію досліджень дизайну архітектурного середовища доби постмодернізму; визначено три основні етапи розвитку постмодерної думки в дизайні: початково-еклектичний, архетипово-драматичний і період подвійного спрощення; сформовано та схарактеризовано джерельну базу дослідження.

У другому розділі «Концептуальне підґрунтя дизайну архітектурного середовища доби постмодернізму» сформовано уявлення культуротворчих настанов постмодерної доби, закладених у філософських пошуках мислителів, що знаходять втілення в проєктних концепціях, трансформуючись у теорії, маніфести дизайну та архітектури.

У третьому розділі «Формотворчі стратегії в дизайні архітектурного середовища доби постмодернізму» систематизовано стратегії дизайну архітектурного середовища доби постмодернізму, зокрема еkleктизм, деконструкцію, віталізм, нелінійне формотворення та комп'ютерні експлікації. А також виявлено та системно схарактеризовано зв'язки філософсько-культурного світоглядного підґрунтя постмодерної доби з концепціями, теоріями та практиками дизайну архітектурного середовища постмодернізму.

Загалом дослідження демонструє, що у творчому методі постмодернізму еkleктизм є виявом таких культуротворчих настанов, як адгокізм, алюзіонізм, інтуїтивізм тощо. Автор акцентує на концепції складання простору у формотворенні архітектурного дизайну постмодернізму, що спирається на внутрішній імпульс самоорганізації біонічних систем. Водночас алгоритмічний характер нелінійного формотворення в архітектурному дизайні постмодернізму передбачає поступове ускладнення форми послідовними процедурами створення, трансформації, накладання та нашарування форм.

У монографії наголошено, що комп'ютерні технології дають змогу нелінійного моделювання, уможливають уникнення топології сіток, решіток, евклідової геометрії і втілення іншої формотворчої стратегії. В комп'ютерних експлікаціях постмодернізму технології зі сфери засобів пересуваються у сферу мети, стають цілеспрямованими, набувають ознак парадигмальної синергетичної реальності.

Методологія полісистемного та компаративістського підходів щодо аналізу дизайн-об'єктів доби постмодернізму як культурно-історичної реальності дала змогу автору виявити такі реалії творчості, як художній хронотоп, окреслити проектну реальність, моделі проектного процесу дизайнерської творчості.

Основним результатом дослідження є формування цілісної наукової картини дизайну архітектурного середовища в контексті постмодерну та з огляду на інтенсивну модернізацію життєдіяльності суспільства. Монографія призначена усім, хто цікавиться теорією та історією дизайну, мистецтва й архітектури, сучасними методиками та проектними практиками в дизайні та архітектурі, а також здобувачам вищої освіти за спеціальністю 022 – Дизайн.

Розділ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Культура ХХ ст. є складною спадкоємністю різних рефлексивних систем. Мистецтвознавча рефлексія є симбіозом філософської та культурологічної думки, а також дизайнерської, архітектурної, живописної, скульптурної, графічної. Важливо визначити дизайн архітектурного середовища як життєбудівну настанову, інтенцію тотального віталізму й організмізму, що набувають у контексті проєктної культури ХХ ст. метаекологічних і метакультурних ознак. Можна вважати, що проблема інтерпретації постмодерної рефлексії як метакультурної та мистецької реальності є єдністю багатьох складників: природовимірних, культуровимірних, антроповимірних, планетарних констант, пов'язаних із художньо-будівничою діяльністю людини.

Постмодерна рефлексія походить від стилю модерн, бо саме в стилі модерн відбувається та глибинна деструкція класичної культури, яка в модернізмі досягає свого апогею. Постмодернізм, за визначенням у довіднику з дизайну за редакцією М. Яковлева (від лат. *post* — після і франц. *modernism, modern* — сучасний), — мистецьке спрямування, засади якого не лежать у річищі ортодоксального модернізму з його надума-

ною естетикою; заперечує реалізм, традиційні форми; вирізняється тяжінням до неясного і суперечливого змісту, вільним поводженням з історичними запозиченнями, діалогом із замовником, споживачем [30, с. 317]. Ле Корбюзьє шукає різницю між «дорогою ослів» та «дорогою людей» [196]. У такому метафоричному визначенні дихотомії «культура – природа» Корбюзьє вже передбачає маньєристичну стратегію постмодерного дискурсу. Дизайн-об'єкти архітектури сподобляються семіологічним, діалогічним, полілогічним і метофоро-міфогенним реаліям, які виникають у постмодерні як деконструкція, ризома, складка й інші провідні міфологеми постмодерної естетики.

Одним із перших, хто починає розвідку пошуків архітектурної гармонії з природовимірних ознак, поєднує тектоніку, матеріал з культурними артефактами, був Г. Земпер. У своєму фундаментальному дослідженні він намагається описати стиль як спосіб буття. Більш пізня робота «Практична естетика» фактично є зразком позитивістської рефлексії архітектора, який намагається розуміти архітектуру як симбіоз культурних складників [242]. Визначення архітектури відбувається у вимірі культурно означених форм декоративно-прикладного мистецтва, тканин і всього того, що зараз звучить антропосферою. Проблема, пов'язана з людиновимірним вибоєм мистецтва, дуже загострена. Г. Земпер говорить, що машина не може бути красивою, гостро полемізує з новітньою техногенною естетикою, яка намагається усунути традиційне ремесло [242].

Уільям Морріс запобігає крайнощів технореалії, намагається говорити про красу землі, про симбіоз ремесел і техніки, адже ці думки мають скоріше утопічний і водночас міфологічний характер [218]. Його теоретичні та мистецькі праці тісно пов'язані з практикою гурту прерафаелітів, мистецьким рухом в Англії, Шотландії. Роботи, що виникають у контексті стилю модерн, вже охоплюють всю ту проблематику, яка стає пріоритетною для постмодерної архітектури і постмодернізму як культуротворчого напрямку.

Деструкція класики, декомпозиція, руйнування композиційних схем і механізмів класичних структур згодом перетво-

рється в деконструкцію — перекомпоновку та перекомбінування елементів твору. Стають пріоритетними віталізм, біоніка і звернення до живого організму як моделюючого принципу, до орнаменталізму як моделювання темпоритму культури, до теургізму як божественного витoku творчості. Всі ці ознаки були вже визначені в стилі модерн, але згодом стають формотворчими парадигмами постмодернізму та диференційно означені в контексті таких принципів, як алюзія, іронія, декомпозиція. Можна вважати модернізм певною переддією постмодернізму, особливо в таких роботах, які гостро розмежують природний світ і культурний. Постмодернізм трансформує естетику модерну, архаїзм тут визначається як більш метафізичне занурення у глибини протокультури, що пов'язують з клітинним простором, з простотою лінійного геометризму, мовою архітектури постмодернізму.

Праці М. Певзнера [232], З. Гідіона [149], а також Р. Вентурі [271], Ч. Дженкса [180–184] стають тими джерелами, які фактично підводять нас до підвалин постмодерної рефлексії. Такі дослідження, як «Сучасна архітектура» К. Фремптона [143] і «Простір, час, архітектура» З. Гідіона [149], є своєрідними архівними анотаціями часу та констеляціями різних напрямів і видів творчості.

Важливо побачити культуроморфний вимір, який визначається в межах дизайнерсько-архітектурної рефлексії. Його можна зазначити як проєкцію проблем дизайну й архітектури в поле філософської думки. «Постмодерністська архітектура, — пише Л. Стародубцева, — це метаархітектура, вавилонське стовпотворіння колон, портиків, арок, аркад та іншого «історичного мотлоху» форм і образів, що цілком уживається з сучасними гладенькими, дзеркальними стінами та металевими структурами: все залежить від того, наскільки архітектор-постмодерніст засвоїв техніку роботи «в стилях» і «в манерах», бо сьогодні не тільки не вважається негожим, але — навпаки — заохочується вміння працювати, скажімо, в манері Чарльза Макінтоша, Роберта Вентурі» [50, с. 16]. Це твердження свідчить, що тотальна еkleктика постмодернізму потребує рефлексивного обґрунтування. Таке обґрунтування

утворюється як художниками, дизайнерами, архітекторами, практиками, так і естетиками, мистецтвознавцями, цілим сонмом критиків, артдилерів, що обслуговують мистецькі практики, дизайнерську та архітектурну творчість.

У дискурсі постмодерністської естетики провідними є декілька парадигм. Це передусім семіологічна парадигма, яка фактично є первинним етапом постмодерної естетики та постмодерної архітектури. Знаковість відношень означуваного й означального, як глибинна дихотомія знаку і дихотомія постмодерного простору, захоплює теоретиків архітектури та філософів. Можна вважати, що ранні роботи П. Ейзенмана є перифразом робіт Ю. Крістевої, як і роботи Ю. Крістевої є трансформацією концепції діалогу в концепцію полілогу [193]. Можна сказати, що полілог є способом осмислення різних логік, осягнення простору, просторових артефактів культури, який генерується в архітектурі як спосіб світозабудови. Світ є плюральним, множинним. Ця множинність потребує адекватних мов і засобів, що утворюють архітектурний дискурс.

Вважається, що термін «постмодернізм» виник 1930 р. у значенні, яке ще не пов'язувалося з його сьогодишнім розумінням. Лише в 1949 р. він отримує номінацію, яка наближується до сьогодишньої. Вперше це визначає Дж. Гаднат, який опублікував 1949 р. у праці «Архітектура і дух людини» статтю про постмодерністський будинок. Адже і ця робота є суто протопостмодерністською. Книга Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» фактично вже легалізує поняття «постмодернізм» як фундаментальний концепт, який зазначає реалії «пост» [182].

1979 р. виходить праця французького філософа Ж. Ф. Ліотара «Постмодерністський стан», поняття починає бути легітимним як філософська міфологема і філософський конструкт, який фактично стверджує визначеність межі простору постмодерністської естетики [206]. Поняття «постмодернізм» корелює з терміном «постмодерн» в широкому розумінні, як його зазначив Ю. Габермас [26]. Це та стадія культури, яка виникає як посткласична доба. Класика з її догматом духу, розуму замінюється некласичним образом світозабудови, де всі дог-

мати скидаються з п'єдесталу. Замість розуму — безум, який стає конструктивною віссю світозабудови постмодернізму. Некласична реальність швидко перетворюється в постнекласичну, де розум і безум поєднуються, виникає певна серединна стадія. Звичайно, що філософські ігри шукають свого мовного еквівалента, і цей еквівалент знаходиться у сферах культури: в лінгвістиці, архітектурі, живописі, інших культурних практиках.

Виникають нові принципи бачення і новітня гармонія, яка відбувається як паліатив, заміщення крайнощів, визначення серединної лінії. Постмодернізм — це та конструкція, яка є синтетичною. Вона вже позбулася дихотомії, яку визначив Ю. Габермас і вся німецька школа, починаючи від П. Козловські [36] і К.-О. Апеля [2]. Можна сказати, що постмодернізм — це синтетична конструкція, яка охоплює стильові, метакультурні, метахудожні ознаки мистецьких практик. Тобто, якщо ідеться про постмодернізм, то можна сказати, що модернізм, як авангард і модерн, новий час, визначається як метакультурний і метахудожній феномен рефлексій, які вже присутні в усіх імплікаціях філософських, естетичних, мистецтвознавчих досліджень.

Одна з перших синтетичних спроб осмислити постмодернізм як симбіоз культуротворчості належить американському дослідникові І. Гасану, який у 1986 р. вже намагався схарактеризувати постмодерністичні реалії як поетику або цілісність семіологічних означуваних. «Такими характеристиками модерну, за І. Гасаном, є невизначеність, фрагментарність, деканонізація, відсутність самості: непрезентабельність, іронія, гібридизація, карнавалізація, участь (виконання), конструктивізм, іманентність», — вказує Л. Стародубцева [50, с. 21]. Ці ознаки дають змогу відчувати, що це досить складний перетин різних інтенцій, які охоплюють проєктність, альянзи, гру, випадковість, що характеризують постмодернізм як непередбачений, стохастичний, естетично означений образ світосприйняття.

Філософське підґрунтя постмодернізму в обличчі таких дослідників, як Р. Барт [100], М. Фуко [57, 142], Ж. Дерріда [136], а згодом і Ж. Бодрійяр [101], створили ту парадигму,

яку Ж. Ф. Ліотар зазначив як «Освенцим»: «Після Освенциму людина вже неможлива». Освенцим він розуміє досить широко — як ті кардинальні злами, зміни в психіці, культурі, свідомості людини ХХ ст., які є деструктивними, руйнівними [206]. Деструкція як формотворчий поштовх стає для постмодернізму тією глибинною інтуїцією, яку потрібно трансформувати в нову гармонію, новий космос, який, як не дивно, називають «хаокозмом», де стохастичність, непередбаченість і випадковість наслідування і заперечення, єдність традицій та інновацій створює постмодернізму культуру. Коло дослідників, які намагаються описати культуру постмодернізму в міфологічних і водночас метафоричних ознаках, розширюється. Вони знаходять фундаментальні для постмодернізму метафори, що швидко адаптуються архітектурною рефлексією. Це метафори ризоми, плато, складки. Це ті конструкти, які обігруються і стають частовживаними категоріями архітектурної думки у П. Ейзенмана та ін. [139]. Ж. Бодрійяр [101], Ж. Лакан, Ж. Ф. Ліотар [206], П. Вірліо [92], Ю. Габермас [26], Ж. Батай, Ф. Джеймисон, Р. Рорті та ін. [256] формують напружене поле рефлексії, яке потім визначається як контекст постмодерністської думки.

Одним із провідних концептів стає поняття «тіло». Якщо вся модерністська та класична рефлексія анігілювала тіло суб'єкта культури, і воно цілком розумілося як дух, розум — світовий розум, розум сам по собі, трансцендентальний суб'єкт класики, свідомість, зокрема у Р. Декарта, то постмодерна філософія в обличчі М. Мерло-Понті та інших дослідників намагається психологізувати рефлексію, тобто внести в контекст рефлексії тілесні імплікації [214]. Тілесні практики стають певним виміром культури. Як не дивно, починаючи від А. Арто і до Ж. Дельоза, міфологема «тіла без органів» стає одним із улюблених образів, який також приходить і в архітектурну рефлексію [134, 135].

Тіло без органів — це рефлексія, яка реінсталюється або перетворюється у свою протилежність як певний дотик до сенсу, або апофатична семіологія, за Ж. Дерріда [136]. Слід, який залишився від думки, образу, є слід того дотику до глибинних сен-

сів, які можна розуміти тілом, а не розумом. Вся ця гра в тіло: тіло світу, людини містить давні архаїчні інтуїції. Тіло велетня Пурушу або Паньгу пов'язувалося зі світотворенням в Китаї чи Індії. Ці міфологеми в постмодерні по-новому починають жити та створювати нову псевдотілесність або метатілесність рефлексії, що набуває нової образності та чуттєвості, яку називають постмодерністською чуттєвістю.

Дуже часто архітектори-постмодерністи стають відомими публіцистами, та навіть літераторами і філософами сучасної архітектури. Таким є Р. Піано — один із засновників стилю хай-тек. Його роботи розкривають незмінні складники творчості — абстрактні та умовно-узагальнюючі рішення [233]. Міфологічні коди, метафорика, публіцистичність і водночас не-обов'язковість у рефлексивних констеляціях говорить про те, що рефлексія постмодернізму та постмодерністські реалії цієї рефлексії як певна стилістика — це здебільшого есеїстика, метафорика та неоміфологія.

Роботи Г. Ліна — певна архітектоніка нелінійного тексту, де його фрагменти не пов'язані один з одним, але зрештою утворюють метатекстуальну реальність, яка розуміється як гіпертекст [205]. Створюється певна реальність як метафорична, мозаїчна і водночас співскладена, деструктивно означена, дискретна реальність, яку згодом Ж. Дерріда назве деконструкцією [136]. Адже деконструкція як тоталогічна програма стає наскрізною, трансформується і з елементаризму, первинного поетичного інструментарію перетворюється на складний субстанційний код.

Двоосмисленість життя, перебування у двох вимірах або «подвійне кодування», за Ч. Дженксом, утворює світ, де архітектор, фахівець і людина з вулиці живуть в одному об'єкті, знаючи і не знаючи, що це один світ і одна культура, одне століття. Двоосмисленість є глибинним субстанційним єднанням антропосфери, яка живе анонімно, поза суб'єктом і об'єктом архітектурного дискурсу. Постмодерна рефлексія як тотальна еkleктика має свої візуальні архітектурні агенції. Архітектор створює буфонаду архітектурних форм, які існують як знаки, коми, точки в тексті, що є безперервним водограєм цитат.

Недарма Ч. Дженкс на обкладинку одного з перевидань книги «Мова постмодернізму» виносить демонстративно еkleктичну роботу Ч. Мура «Площа Італії» (Новий Орлеан, США, 1978) [182].

Пізніше відбувається тоталізація еkleктики, яка знаходить складніші образи, ніж візуальне нанизування форм. Дизайн-об'єкти архітектури розуміються по-різному: як алюзія, колаж, пастиш, бриколаж, іронія, палімпсест та ін. [135]. Про всі ці реалії архітектори та художники нескінченно говорять і пишуть. Можна вважати, що Р. Вентурі зазначив цей період квітучої складності [272]. Він визначає дві міфологеми: «качка» і «гарно декорований сарай». Качка — пластична форма в архітектурі, яка фактично є наслідуванням модернізму, а гарно декорований сарай — алюзія, гра в архетипи, символи, проєкція на архітектурну форму глибинних протоформ, що на рівні підсвідомого розкриваються в просторі проєктування постмодерної архітектури. Роберт Вентурі пише: «В архітектурі мені до вподоби складність і суперечність, я не люблю свавілля або нав'язливість малописьменної архітектури, або складнощі манірно вишуканої мальовничості чи експресіонізму» [271, с. 81]. Складнощі є тією школою, яка створює образи розвинутого етапу постмодернізму. Потворна та буденна архітектура або «декорований сарай» — це вже маніфест, який оголошується як дихотомія знаку та форми, або означуваного й означального. Можна вважати, що проблема, яку зазначив Р. Вентурі, дуже швидко стає репрезентативною маскою постмодерної архітектури, тому що за складністю ховається простота, протосимвол, який у Р. Вентурі чітко визначений.

Такі архітектурно-дизайнерські проєкти, як Брант-Джонсон-хаус (Вейл, США) [118; 119], — це одна із тих цікавих формальних інновацій, де дім містить сполучення метафор єврейської синагоги та простого образу дому, що поєднується зі скандинавською архітектурою. Важливо навіть, що одна із перших робіт — вілла його матері [80; 145] — теж є своєрідним маніфестом буденності та потворного, що в постмодерній архітектурі є своєрідною маскою популізму, за К. Фремптоном, який наближує людину до природи і до сірої маси суб'єктів постмодерного дискурсу.

Ч. Дженкс у книзі «Мова архітектури постмодернізму» визначає ті складники постмодерної архітектури, які стають фундаментальними принципами та засадами постмодерної поетики. Він пише: «На мій погляд, нема цілком переконливих прикладів радикального еклектизму, крім відомих споруд Антоніо Гауді; лише слабкі натяки на те, чим це може бути, є в таких проєктувальників, як Бруно Райхлін у Швейцарії або Томас Гордон Сміт у Каліфорнії. Проте загалом деякі його аспекти зараз з'ясувалися. На відміну від «нового руху» радикальний еклектизм вдається до повного спектра комунікативних засобів: метафоричних і символічних, просторових і формальних. Як і традиційний еклектизм, він вибирає належний стиль чи систему, де він доречний, але змішує ці елементи в одній споруді. Так, семантичні обертони кожного стилю використовуються в їхніх найближчих функціональних еквівалентах» [182, с. 85]. Також Ч. Дженкс у книзі «Архітектурний знак» пише: «Природа архітектури досить різноманітна, щоб ігнорувати всі спроби її дефініції, і достатньо еластична, щоб зробити їх всі правильними... Дизайн-об'єкти архітектури завжди слухняно виконують бажання і наміри теоретика, який розкриває їхню сутність. Двадцять років тому для деяких модерністів сутність архітектури полягала в просторі. Десять років тому її сутністю стало "утворення відчуття місця", "ідентичність", "персоналізація", а трохи згодом вона вже визначилася термінами, які починаються з трьох "е": екологія, енвайронмент (довкілля), енергія, і трьох "с": синтаксис, семантика, скульптура. Для будь-якого новоспеченого, більшменш поважного архітектора, для будь-якої нової течії завжди існує нова дефініція архітектури. Деякі з них протривали майже протягом цілої епохи (Ле Корбюзьє, 1923: "Архітектура — це таємнича, правильна і чарівлива гра об'ємів у світлі"). Інші відображували періодично (Н. Певзнер: "Сарай для велосипедів — це будівництво, собор — Лінкольна — це твір архітектури... термін "архітектура" застосовуємо до будівель, проєктованих з позиції лише естетичного смаку..."). Треті ж визначення залежали від безлічі чинників (Вітрувій, I. Кн.: "Архітектура залежить від ордеру, порядку, симетрії, вигоди і економії") або ж утворю-

вали структурні співвідношення різними сферами ("міцність, вигода, краса"). Для деяких філософів (С. Лангер) архітектура є засобом будівництва, що сигніфікує спосіб життя й етнічний домініон. Архітектори у більш ліричні та піднесені часи трактували архітектуру як розкриття культури та віри (В. Гропіус, 1919: "Що таке архітектура? Це кришталеве вираження шляхетних роздумів людини, її запал і людяність, її віра і релігія..."). Проте у найглибніших підходах архітектура й далі лишалася метафізичною сутністю (К. Норберг-Шульц, 1971: "Архітектурний простір можна уявити як концентрацію екзистенційного простору людини")» [Цит. за: 50, с. 86].

Ми бачимо, що ця екстатична і водночас ностальгійно-драматична констеляція цитат говорить про те, що дизайн-об'єкти архітектури, які утворюються в часи квітучої складності постмодернізму, асимілюють досить різні концепти та реалії культуротворення. Можна вважати, що всі визначення є неадекватними, але пошуки цих визначень створюють саму історію рефлексії архітектурної гармонії.

На цьому тлі рефлексія архітектурного дизайну постмодернізму у вітчизняній літературі є малопомітною. Очевидно, що період становлення та значною мірою розквіту постмодернізму в дизайні архітектурного середовища припадав на той час, коли вітчизняна мистецтвознавча думка вимушено перебувала під ідеологічними, а то й прямими цензурними обмеженнями. Не лише тексти, а й візуальні артефакти архітектурного дизайну як Заходу, так і Сходу були малодоступні вітчизняним дослідникам — хіба що у переказах та неякісних фотографіях. Це особливо стосувалося тих думок і дизайн-архітектурних об'єктів, що були найбільш дискусійними, критичними щодо усталених канонів.

Можна вважати, що визначення архітектури, яке дає Ч. Дженкс: «архітектура — це використання денотатом елементів (матеріалів, огорож), щоб артикулювати означувані (спосіб життя, цінності, функції), використовуючи певні доладні засоби (структурні, економічні, технічні, механічні)» [182, с. 91], є своєрідним концептом, який визначає архітектуру як певний знаковий образ постмодернізму.

Роберт Стерн у книзі «Біля краю постмодернізму» пише: «Як певна культура, як архітектори ми знаємо так багато. Треба ось що зробити: відкрито подивитися в обличчя цьому знанню і всьому світові навкруг нас, приймаючи його таким, яким він є, дедалі більше припасовуючи його явища до наших потреб і своєю чергою пристосовуючись до його вимог. Мій підхід до форми, заснований на любові до історії та знанні її, не має справи з точним дослідженням. Він еклектичний і використовує колаж і накладання як засоби надання нового значення знайомим формам, здобуваючи у такий спосіб нові позиції» [248, с. 91]. Тобто можна вважати, що певною мірою контекст, який постмодерні дизайн-об'єкти архітектури визначають як глобальну еклектику, яка розширюється до того, що ми називаємо палімпсест, тобто самозанурення в глибини часу, у майбутнє. Палімпсест є розшарування простору і часу, на основі якого архітектурі надається та глибина, об'єм, що фактично дає її культурність, якої позбувся модернізм. Модернізм позбувся історії, культури, а постмодерн повертає архітектурі ці реалії. В цьому велика перевага постмодернізму, бо усунення часу з арени формотворення і культуротворення архітектури збіднює архітектуру.

Генріх Клотц зазначив певні межі постмодернізму в контексті архітектурної творчості. Звичайно, ці межі гіпотетичні, але звернення до такої гіпотетики досить цікаве. «Попри тривалий конфлікт і протистояння між прибічниками архітектури модернізму і постмодернізму, — пише він, — історія вже зробила вибір. Тепер переважає новий тип архітектури, що ґрунтовно відрізняється від "Neues Bauen" 20-х років. Майже кожна архітектурна ідея і жива архітектурна форма від середини 1970-х рр. перебуває в опозиції до визначення авторитетів "сучасного руху". Ця архітектура, що спирається на форми минулого, ставить нас перед питанням — чи не підмінили ми прогрес регресом — і змушує замислитися над принципами, на яких базується такий поворот у формотворенні. Здається, суспільство, яке перебуває на межі екологічної кризи, втрачає віру в поступ, розчаровано відвертається від нового і звертає свої погляди до старих надійних форм минулого в пошуку