

3. Н.П.Биликин, А.В.Рябушин «История Советской архитектуры» - М.: «Стройиздат», 1985, – 124 с.-133 с.

Аннотация

В данной публикации рассматриваются вопросы формирования архитектурной типологии кинотеатров и освещаются современные тенденции их развития.

Ключевые слова: современные тенденции, архитектурная типология, классификация кинотеатров, широкоформатная система, пропорции экрана, 4D кинотеатры, эксплуатационные особенности, объемно-пространственная композиция, многофункциональные комплексы.

Annotation

This publication deals with the formation of architectural typology of cinema, and highlights the current trends of development.

Keywords: current trends, architectural typology, cinemas classification, large system, the proportions of the screen, 4D theater, the performance features, volume-spatial composition, multi-complex.

УДК 711

А. В. Коломєйцев

*аспірант кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету „Львівська політехніка”*

ПРИНЦИПИ ЛОКАЛЬНОСТІ ТА УНІВЕРСАЛЬНОСТІ АРХІТЕКТУРНО-ПЛАНУВАЛЬНОГО ВИРІШЕННЯ СПОРУД (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЦЕДЕНТІВ З ІСТОРІЇ АРХІТЕКТУРИ XX-ГО СТОЛІТТЯ)

Анотація: в статті запропоновано диференціацію архітектурно-планувальних вирішень у відповідності до реалізації принципів локальності та універсальності, що, в свою чергу, передбачають їх фіксованість або не фіксованість в каркасі конкретного простору та/або часу. Прослідковано необхідність врахування принципів локальності при визначенні дисциплінарних меж архітектури. Розглянуто особливості реалізації принципів локальності та універсальності на практиці та природу їх взаємозв'язку.

Ключові слова: місце, простір, час, локальність, універсальність.

В межах західної та вітчизняної теорії архітектури вже давно присутня думка про наявність поділу того, що в академічній царині розуміється в якості єдиної архітектурної дисципліни на дві окремі сфери, які часто називають сферою власне архітектури та сферою «простого будівництва». Білл Гіллієрс, для прикладу, вважає, що архітектура, на відміну від простого будівництва у

кожному своєму прояві представляє собою радикальну інновацію або передбачає наявність деякого теоретичного аргументу [1].

Інновація та теоретичний аргумент у процесі проектування окремих архітекторів традиційно, у той або інший спосіб, апелюють до політичної, соціальної, культурної ситуації локального або глобального характеру, наукових відкриттів, мистецьких рухів. Часто рушійною силою архітектурного процесу є спрямованість до пошуку «втраченої гармонії» та забутої класики. Не забуваймо також про архітекторів, для яких первинним завданням їх творчості є формування в межах архітектури національної ідентичності, звернення до етнічних коренів та традицій місцевого будівництва, або ж прославлення тих чи інших режимів політичної влади, у тому числі монархічних, тоталітарних, імперіалістичних. Аргументом може бути також єднання з природою, використання переваг розміщення споруди в середовищі мегаполісу, вирішення тих чи інших проблем містобудівного характеру.

Так чи інакше, всі ці теоретичні засади архітектурного проектування та архітектурні доктрини в результаті зводяться до використання того, що можна назвати принципами локальності. Будь-яку подію, явище чи предмет можна фундаментально та вичерпно локалізувати лише в двох категоріях: простору та часу.

Дух-охоронець місця у римській міфології, якого називали *genus loci* (лат. геній місця) давно вже ввійшов не лише у сферу практичної архітектури та традиційно використовується при описанні архітектурних вирішень світовими архітекторами, але і знайшов свої імплікації в межах як вітчизняних, так і світових архітектурних наукових досліджень. Важливим внеском у вивчення *genius loci* є ряд книг норвезького дослідника К. Норбер-Шульца, що так само як і тексти більшості інших теоретиків, які досліджують цю тему, спираються на основи філософії феноменології. *Genius loci* в архітектурі представляє ніщо інше як принципи просторової локальності.

Часовою ж локальністю можна назвати те, до чого часто звертаються як до «*genius seculi*» (лат. дух віку), або «*zeitgeist*» (нім. дух часу). Концепція *zeitgeist* була введена Й. Г. Гердером ще в добу Німецького Романтизму. *Zeitgeist* в контексті архітектури отримав провідне та основоположне значення, адже на його концепції, для прикладу, тримаються усі найбільш суттєві архітектурні та урбаністичні маніфести ХХ-го століття.

Отже, принципи локальності архітектурно-планувального вирішення споруди забезпечують його фіксованість у каркасі конкретного часу та/або простору.

Однак паралельно із архітектурою, що є фіксованою у каркасі простору та часу, архітектурна дисципліна знає також споруди, що не є прив'язаними до

конкретного місця та не репрезентують своєї приналежності до конкретного *zeitgeist*'у. Такими є, для прикладу, типова масова житлова забудова, а сьогодні також хмарочос, аеропорт, торговий центр. Фактично, участь архітектора у розробці таких споруд у всьому світі часто зводиться виключно до функцій декоратора. А якщо поглянемо на архітектурно-планувальні вирішення цих споруд, що є предметом дослідження у даній статті, то побачимо повсюдне застосування типових схем, які є продиктовані економічною доцільністю, однак аж ніяк не теоретичними аргументами, що здатні зафіксувати ці вирішення у просторі та часі. Такі вирішення можна назвати запроєктованими згідно із принципами універсальності. У такому випадку, принципи універсальності архітектурно-планувального вирішення споруди, навпаки, забезпечують відхід від моделі фіксованості цього вирішення у каркасі конкретного простору та конкретного часу.

Тема універсальності архітектури, а також взаємозв'язку принципів локальності та універсальності сьогодні у теорії світової архітектури набуває неабиякої ваги через стрімкі процеси глобалізації. Різні автори підходять до цієї проблеми із використанням різних термінів. П. В. Аурелі, зокрема, стверджує, що типове в архітектурі є фундаментальним проектом сучасності, завданням якого є створення суб'єкту, який більше не є прив'язаним до визначеного місця, визначеного етосу, визначеного релігійного чи етичного каркасу. Цей проект є спробою завдяки абстракції та матеріалізації визначити такий суб'єкт, що є нейтральним, як його називає Аурелі [2].

Відповідно, поширення в межах архітектури принципів універсальності доречно розглядати у контексті поняття сучасності. Хільде Гейнен, зокрема говорить про те, що так звана сучасність вже у вісімнадцятому столітті була станом, що не міг бути зведеним до фіксованого ряду характеристик. Це процес, в якому боротьба за зміну є основним джерелом значення. Вже у 19-му столітті модернізація захопила свої позиції в економічній та політичній сферах [3, р. 9]. В урбаністичному середовищі, у змінних умовах життя та повсякденної реальності, можна було не лише бачити, але і відчувати розрив із усталеними цінностями та беззаперечними традиціями, а відповідно, і принципами локальності.

Варто звернутись до того, як поняття модернізації, сучасності та модернізму трактує Маршал Берман [4]. Поняття «модернізація» використовується для того, щоб описати процес соціального розвитку, основними характеристиками якого є технологічний прогрес та індустріалізація, урбанізація а та демографічний вибух, зростання бюрократії та ваги національної держави, неймовірний розвиток засобів масової комунікації, демократизація та зростаючий (капіталістичний) світовий ринок. Поняття

«сучасності» відноситься до типових характеристик нового часу та до того способу, в який ці характеристики переживає окрема людина: сучасність відповідає відношенню до життя, що асоціюється із постійним процесом еволюції та трансформації, із орієнтацією на майбутнє, що є відмінним від минулого та теперішнього. Досвід сучасності провокує відгуки у формі культурних тенденцій та мистецьких рухів. Деяким з них, які позиціонують себе у симпатії до зорієнтованості на майбутнє та прогресу надається спеціальна назва «модернізм». У широкому смислі, це слово можна зрозуміти як загальний термін для тих теоретичних та мистецьких ідей про сучасність, які мають на меті надати людині контроль над змінами, що мають місце у світі та у відповідності до яких змінюються і вона сама.

Мабуть найважливішим представником архітектури модернізму можна вважати Ле Корбюзьє.

Вже одне з перших креслень Парфенону, зроблених Ле Корбюзьє підчас його мандрівки сходом розкриває основну ідею, що була базовою впродовж всієї його творчості. На передньому плані креслення містить колони Парфенону із базами, тоді як на задньому плані ми можемо бачити море із береговою лінією Афін та силуетом оточуючих гір. Саме діалектична та напружена взаємодія між фігурою та Картезіанським каркасом є характерними для його живопису та архітектури як у міжвоєнний час так і після другої світової війни [5].

У 1918 році Корбюзьє разом із Амеде Озенфаном пише книгу «Після Кубізму», у якій йдеться про необхідність виходу за межі кубістичного живопису. Якщо кубістичний живопис був позначений напруженістю між переднім тлом зображення та просторовим тлом картини, Ле Корбюзьє намагався сумістити їх разом у тривимірній матриці. Діаграма Дом-іно пропонувала ідею картезіанської сітки як конструктивної системи, що вказувала на безмежний горизонтальний простір. Сходи, які можна розглядати в якості фігурного елемента, були винесені за межі горизонтальних площин. Таким чином, якщо ми подивимось на архітектурно-планувальне вирішення Дом-іно, то зрозуміємо, що у ньому не стільки йдеться про конструкцію, скільки про інтеграцію тривимірного фігурного елемента у прямолінійний простір архітектури. Звісно Дом-іно є також передвісником славнозвісних «П'яти відправних точок». В архітектурно-планувальних вирішеннях своїх Вілли Савой та Вілли Штайн в Гарше, архітектор ще більш активно використовує фігурні елементи. Таким елементом у Віллі Савой є рампа, що переносить динаміку енергії та напруженості зі стоянки автомобіля на верхні поверхи будинку, тоді як у Віллі Штайн фігурними елементами є викручені стіни та так звана *promenade architecturale* (шлях руху, що проходить крізь весь

будинок), яка є продовжена сходовою кліткою на тильному фасаді споруди. Фігурні елементи є інтегровані у абстрактну сітку планів та перетинів цих споруд.

Творчість Ле Корбюзьє вказує на те, що архітектура більше немає нічого спільного із об'єктами: якщо вона хоче вижити, вона має стати частиною більш широкої сфери, у якій центральній ваги набувають не стільки об'єкти, скільки просторові відношення та залежності. Однак чому Ле Корбюзьє вводить це просторове відношення абстрактної сітки та фігурних елементів?

Сучасність, про яку йшлося вище, на початку ХХ-го століття зробила видимими та відчутними ряд основоположних конфліктів. У 1890 році Г. Бар опублікував есе, у якому описав розрив зв'язку молодого покоління із культурою, що його оточує. Він описав їх відчуття дезорієнтації, позбавленості справжніх зв'язків зі світом навколо них. Відчуття, що є домінуючим, констатує він, є відчуттям страждання та зневіри. Автор вірив, однак, що народиться новий вік і мистецтво поселиться між людей. І що це воскресіння є вірою у сучасність. Сучасне було уже присутнім, як він стверджував. Можна було бачити його усюди в зовнішньому світі. Воно, однак, ще не було присутнім у душі, воно ще не наповнювало людські серця. Умови життя змінилися фундаментально; думки людини, однак, ще не відповіли на цей поклик. Це тому, за його словами, так багато брехні наповнювало культурне життя. Бажання правди знову повинне привести до гармонії зовнішні обставини людей та їх внутрішні прагнення, створюючи нову ідентичність між людиною та середовищем, в якому вона живе. Бар'єри між внутрішнім та зовнішнім мають бути поваленими» [6].

Архітектори-авангардисти початку ХХ-го століття не намагаються заперечити конфлікти за рахунок ігнорування розщелин та розривів, вони, послуговуючись принципами локальності, перетворюють діалектику цих конфліктів у живлячу енергію своїх архітектурних вирішень. Ось що є джерелом формальної діалектики у Ле Корбюзьє.

Ле Корбюзьє, як архітектор-модерніст тривіалізує наслідки сучасності, робить їх доступними у мистецьки осмисленому вигляді архітектури. Зникнення об'єкту та перекладення ваги на просторові взаємодії він подає у вигляді того-таки об'єкту із вільним планом та інтегрованими криволінійними фігурами. Свобода, з якою вигинаються стіни споруд Ле Корбюзьє неначе пояснює, чому цей план називається *plan libre* (фр. вільний план). Інакше кажучи, архітектор лише намагається зміну, що є тотальною та універсальною, за рахунок архітектурних можливостей репрезентації перетворити у живлячу енергію духу часу, віру у саму сучасність, про яку говорив Г. Бар.

Відомий теоретик модернізму Зігфрід Гідіон також вказує на важливість органічних та ірраціональних елементів в архітектурі, які, на його думку, знаходяться у ризику бути подавленими, що є результатом надмірної раціоналізації. І що найбільш важливо, Гідіон бачить досягнення балансу між раціональним та ірраціональним основним завданням архітектури та називає це узгодженням сфери мислення та почуттів. Він говорить про це як про гуманізацію – емоційну реабсорбцією – того, що було створене духом сучасності. «Будь-яка дискусія про планування та організацію нічого не варта доти, доки ми знову не створимо єдину людину, у якої немає розбіжності у мисленні та почуттях», – говорить Гідіон [7, р. 880]. Базовими для Гідіона є поняття *durchdringung* (нім. проникнення), що вказує на симбіоз усіх метафоричних значень та поняття простору-часу – спільної характеристики для новацій початку століття як у науці, в мистецтві, так і в архітектурі. Ряд характерних рис модерністичної архітектури створюють враження завмерлого руху у просторі [7, Р. 496-497]. Одна з чотирьох композицій Ле Корбюзьє, що описує основну ідею Вілли Савой якраз позначає взаємопроникнення зовнішнього та внутрішнього у призмі, піднятій над землею. Архітектурно-планувальне вирішення цієї споруди передбачає складну просторову модель суміщення внутрішнього закритого та зовнішнього відкритого просторів, що має контур ідеального квадрату в плані.

Те, що Ле Корбюзьє натиск універсальності та надмірної раціоналізації намагається мистецьки узгодити та інтерпретувати в якості духу часу, а не лише створює базу реалізації принципів універсальності, стає очевидним з огляду на пізню, післявоєнну творчість архітектора. Ле Корбюзьє у своїх проектах переносить акцент із раціональної сітки на фігурні елементи. Варто хоча б згадати план Капелли в Роншані, де зовнішні обриси є криволінійними, у той час як архітектор чітко прокреслює ортогональну систему мощення підлоги, що представляє ту саму абстрактну декартову сітку.

Та чи дійсно архітектурно-планувальні вирішення споруд Ле Корбюзьє лише мистецьки інтерпретують раціоналізаційні процеси початку ХХ-го століття та чи мають вони реальне відношення до поширення цього процесу? Згідно з М.Тафурі, архітектура 20-тих років намагається взяти на себе неможливе завдання: бути відповідальною за технічну організацію реструктуризації виробничої та споживчої сфер. Замість того, щоб прийняти роль учасника загального плану, вона представляє себе в якості автора цього плану. «План є генератором!» – говорив Ле Корбюзьє [8]. Однак, згідно Тафурі істинний план, повністю спланований контроль над виробництвом може бути втілений в життя лише за умови, що існує загальна соціо-економічна форма планування, яка обіймає всі сектори соціального життя і яка не є підвладною

архітектурі. Для архітекторів прийняти наслідки цього значило би дискваліфікувати себе самих: архітектура більше не була би суб'єктом плану, а була би його об'єктом – і це є саме те, що архітектори не здатні навіть припустити: «Архітектура між 1920 та 1930 не була готовою прийняти такі наслідки [9, р. 100].

Тафурі розглядає процес модернізації як соціальний розвиток, який характеризується всезростаючою раціоналізацією та все більш далекосяжною планувальною активністю. В межах цього процесу, як він стверджує, авангардні рухи відіграють одразу декілька завдань, які фактично сприяють цій модернізації. Зокрема, програма авангарду робить банальним той шок, який є типовим для нового, швидкого темпу урбаністичного життя. [9, р. VII]. Згідно Тафурі, справжнім завданням авангардних рухів було розпізнання та асиміляція діалектики хаосу та порядку, які є фундаментальними для сучасної модернізованої цивілізації: діалектиків між явним хаосом постійно змінного образу міста з одного боку, та фактичною раціональністю системи виробництва.

Цей процес асиміляції був необхідною передумовою для ще більш радикальної інтеріоризації цих умов сучасного міста людиною, що сама ж знаходилась під їх впливом.

Таким чином, принципи локальності, згідно Тафурі, фактично мостили шлях ще більш масштабному наступу принципів універсальності.

Окремою темою у контексті принципів універсальності архітектурно-планувального вирішення є типовий план американського мегаполісу, який сам собою та без будь-яких голослівних архітектурних теорій заповнив середовище Нью-Йорку та інших американських міст та являє собою ніщо інше як тиражовану по висоті ділянку хмарочосу із компактно зібраними в плані технічними приміщеннями та комунікаціями. Решта площі на поверсі являла собою вільний і придатний для різноманітних функцій простір, а що найголовніше, для функцій бізнесу та комерції. Типовий план, як стверджує Р. Кулгас, є типово американським винаходом. Це є архітектура нульового рівня, архітектура, позбавлена будь-яких слідів унікальності та визначеності. Вона належить Новому Світові [10, р. 335]. Інакше кажучи, йдеться про ідеальну реалізацію принципів універсальності архітектурно-планувального вирішення.

Повертаючись до питання про «власне архітектуру» та «просте будівництво», варто зазначити, що Рем Кулгас трактує типовий план як те, що виходить за межі архітектурної історії, яка, на його думку, є істеричною фетишизацією нетипового плану. «Типовий план помножений на число n є спорудою (навіть чи варто вивчати її архітектуру!)» – говорить Кулгас [10, р. 337].

Амбіцією типового плану є створення нових територій для безперешкодного розгортання нових процесів. Реймон Гуд, один із винахідників типового плану, стверджував, що «План має первинну вагу, оскільки на поверсі відбувається уся діяльність людей, що заповнюють цей простір. Типовий план є прямокутником; будь-яка інша форма зробить його нетиповим. Він є продуктом нового світу, де ділянки створюються, а не знаходяться. Типовий план для офісних працівників представляє те саме, що міліметровий папір для математичної кривої. Його нейтральність записує події, вчинки, потоки, зміни, акумуляцію, дедукцію, зникнення, мутацію, коливання, провал, деформацію [10, р. 341].

Опинившись в Америці, європейський модернізм став офіційною архітектурою капіталу, втративши свою ідеологічну складову та причетність до артикуляції модерністичного *zeitgeist*'у. У цьому контексті цікавою є творчість європейських архітекторів, що під час війни емігрували до США, а особливо Міса ван дер Рое.

Зіткнувшись із великою американською метрополією, з її універсалізуючими імперативами, європейські архітектори були здатними у найбільш чутливий спосіб відреагувати на посилені умови позбавляючого коренів та ідентичності середовища.

«Тишина» архітектури Міса ван дер Рое часто інтерпретувалась істориками та критиками як щось водночас роздумуючи щодо позбавляючої коренів природи сучасності та водночас включаючи її із збереженою при цьому критичною дистанційованістю [11]. Однак, за виключенням деяких теоретиків, більшість канонічних текстів стосуються самої оболонки споруд Міса ван дер Рое американського періоду, а не їх архітектурно-планувального вирішення. Характерним для архітектурно-планувального вирішення всіх проектів Міса ван дер Рое, позатим, є розміщення першого поверху споруди на достатньо високому та помітному стиліобаті.

Фрітц Ноймейєр стверджує, що павільйонна якість споруд Міса ван дер Рое слідує спробі Шінкеля підняти окремо стоячий архітектурний об'єкт в якості аналогічної форми, що оточує буржуазне використання простору (як протипага імперіалістичним претензіям архітектури бароко) [12, р. 150]. У такому випадку, стиліобат, здається надає цьому присвоєнню само-визначені межі [13, р. 17]. Зразковими в даному контексті будуть наступні проекти архітектора: Дім Рігль (1907), Павільйон в Барселоні (1929), Сігрем Білдінг (1954-58) та Нова Національна Галерея у Берліні (1962-68).

Ізотропний порядок індустріалізації, до якого можна віднести оболонки споруд, перебуває у контрасті із їх розташуванням, яке є окресленим стиліобатом [13, р. 17].

Підіймаючись на стилобат у спорудах Міса Ван дер Рое, людина стає відірваною від організаційних структур великого міста, та може поглянути на них зверху, а відповідно, критично. Міс ванн дер Рое використовує типові конструкції, однак завдяки подіуму, ми починаємо сприймати їх дистанційовано, неначе музейний експонат.

Стилобат дозволяє перетворити типову на перший погляд споруду на дещо завершене у собі, окреме та оригінальне, щось одиничне. У той самий час, типовий план, про який йшлося вище, тільки тоді є типовим, коли тиражується у великих кількостях, для чого він має бути навмисне невизначеним та лише одним із багатьох.

Таким чином, працюючи в Америці та Європі в умовах архітектурної індустрії, основною характеристикою якої є застосування принципів універсальності, Міс ван дер Рое вдається до принципів локальності, у відповідності до яких, його споруди стають фіксованими та локалізованими у часі та просторі. Стилобати, на яких розміщені його споруди, перетворюють запроектовані відносно норм об'єми споруд на виняткові об'єкти та провокують типові вирішення до входження у контакт із їх розміщенням. Використання стилобату, здається, відкриває тріщину в урбаністичному просторі, навіть при тому, що він є зв'язаний воедино управдітськими силами сучасного міста, яке вимагає універсальних моделей, готових до того, щоб бути безкінечно тиражованими. З іншого боку, такі об'єкти звертаються також до принципів часової локальності. Адже спостерігач починає дистанційовано сприймати споруди, які базуються зокрема на типових планувальних схемах, а відповідно спонукається до замислення над сьогоднішнім як ерою, коли такі вирішення стають практично неминучими.

Нарешті, в 1969 році італійська група Архізум у своєму проекті «Но-стоп-сіті» демонструє, що кінцевою метою прагматизму та сучасної архітектури є зникнення архітектури як такої. Схема цього міста складається із іксів та точок. Перший план було створено на друкарській машинці, тому відстань між іксами та точками була визначена її ортогональними виступами. Ці елементи представляють базові умови, необхідні місту для існування та репродукції. X – це колони, що розміщені через кожні 10 метрів, через кожні 20 метрів розміщено ліжко, ліфт через кожні 25 метрів і т.д.

Архізум інтерпретувала типовий план в якості граничного стану (Західної) цивілізації.

Проект «Но-стоп сіті» фактично розставляє крапки над і у питанні про межу між архітектурою та «не претендуючим на неї будівництвом». Очевидно, що в межах даного плану важко говорити про яке-небудь архітектурне вирішення. Це не архітектура, це не місто, це принципи універсальності,

доведені до свого екстремуму, адже створення цього середовища не передбачає застосування принципів локальності. Монотонний характер такого простору не може бути локально фіксованим чи внутрішньо диференційованим, а контролююча усе система не допускає відходу від правил для будь-якої відстороненої апеляції на локалізацію в часі. Таке планувальне вирішення характеризують монотонні час та простір.

З огляду на охарактеризовані прецеденти з історії архітектури ХХ-го століття, а також їх загальний культурний та соціально-економічний контекст, можна зробити висновок про доцільність диференціації архітектурно-планувальних вирішень споруд у відповідності до реалізації принципів локальності та універсальності.

Важливою є природа цих принципів. Принципи локальності стосуються артикуляції в межах архітектури конкретного часу та простору, а відповідно, акумуляцією архітектурних ідей та доктрин самих архітекторів, базою для формування архітектурної ідентичності. У той самий час, принципи універсальності архітектурно-планувального вирішення є наслідком модернізаційних процесів та мають пряме відношення до процесу типізації, раціоналізації, та різного роду викорінення.

На прикладі діяльності окремих архітекторів вдалось простежити ключовий взаємозв'язок між принципами локальності та універсальності. З одного боку, творчість Ле Корбюзьє є намаганням запропонувати на мові архітектури мистецьку інтерпретацію вирішення ряду основоположних конфліктів сучасності. Таким чином архітектор намагається транслювати універсалізуючі тенденції у своєрідну модерністичну чутливість та утопічну віру в майбутнє, яке вимагає від нас корінних трансформацій. Однак, з іншого боку, принципи локальності архітектурно-планувальних вирішень архітектора та його формальні експерименти слугують основою для ще більш радикального засвоєння умов сучасності та безапеляційного наступу принципів універсальності.

Особливо важливим висновком статті є те, що врахування принципів локальності є необхідним при визначенні меж архітектури як дисципліни, оскільки принципи універсальності у своїй радикалізованій формі ведуть в кінцевому рахунку до формування гомогенного та нейтрального середовища як в просторовому, так і в часовому вимірі, сконцентрованого на монотонному відтворенні єдиної планувальної системи.

Література:

- 1) Hillier B. Space is the Machine / Hillier B. – London: Space Syntax, 2007. – 18 p.
- 2) Aureli P. V. The Possibility of an Absolute Architecture / Aureli P. V. – Cambridge: The MIT Press, 2011. – 5 p.

- 3) Heynen H. Architecture and Modernity / Heynen H. – Cambridge: The MIT Press, 1999.
- 4) Berman M. All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity / Berman M. – London: Verso, 1985. – 16 p.
- 5) Eisenman P. Ten Canonical Buildings 1950-2000 / Eisenman P. – New York: Rizzoli, 2008. – 74 p.
- 6) Bahr H. The Modern /Bahr H. // Dal Co F. Figures of Architecture and Thought: German Architectural Culture 1988-1920 – New York: Rizzoli, 1990. – 288 p.
- 7) Giedion S. Raum, Zeit und Architektur / Giedion S. – Basel: Birkhäuser Verlag, 2000.
- 8) Le Corbusier. Towards a New Architecture / Le Corbusier – New York: Dover Publications, 1986. – 2 p.
- 9) Tafuri M. Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development / Tafuri M. – Cambridge: MIT Press, 1976.
- 10) Koolhaas R. SMLXL / Koolhaas R. – New York: The Monacelli Press, 1995.
- 11) Wallenstein S.-O. The Silences of Mies/ Wallenstein S.-O. – Stockholm: AXL Books, 2008. – 2 p.
- 12) Neumeyer F. Space for Reflection: Block versus Pavilion / Neumeyer F. // Franze Schulze Mies van der Rohe: Critical Essays /// Franze Schulze. – New York: MoMA, 1989. – P. 148-171.
- 13) Aureli P. V. More and More About Less and Less / Aureli P.V. // Log. – 2009. – № 16. – P.7-18.

Аннотация

В статье предложено дифференциацию архитектурно-планировочных решений в соответствии с реализацией принципов локальности и универсальности, которые, в свою очередь, предполагают их фиксированность или не фиксированность в каркасе конкретного пространства и/или времени. Прослежено необходимость учтения принципов локальности при определении дисциплинарных границ архитектуры. Рассмотрено особенности реализации принципов локальности и универсальности на практике и природу их взаимосвязи. Ключевые слова: место, пространство, время, локальность, универсальность.

Annotation

This article discusses the differentiation between the architectural planning solutions and implementation of the principles of locality and universality, that by-turn assume the fixedness or non-fixedness of those planning solutions in the framework of specific space and/or time. It also traces the necessity of taking into consideration the principles of locality by defining the boundaries of architectural discipline. The article examines the peculiarities of the locality and universality principles' in the praxis of architecture and the nature of their interrelationship. Keywords: place, space, time, locality, universality.