

**ПРОБЛЕМА ФУНКЦИЙ СИМВОЛА И ЗНАКА В СОВРЕМЕННОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ НЕОАВАНГАРДНЫХ
ТЕЧЕНИЙ В АРХИТЕКТУРЕ 1970 – 2010 годов)**

В работе исследуется значимость выразительных функций знака и символа в формировании современной художественной культуры; исследуемую и экспериментальную сущностность инновационных архитектурных течений 1970–2010-х годов представлено как целостное историческое явление, внутренне связанное идеей нестабильности.

***Ключевые слова:** семантика, символ, знак, постмодернизм, деконструктивизм, нелинейная архитектура.*

У роботі досліджено значущість виразних функцій знака та символу у формуванні сучасної художньої культури; досліджувану та експериментальну суттєвість інноваційних архітектурних течій 1970–2010-х років представлено як цілісне історичне явище, внутрішньо пов'язане ідеєю нестабільності.

***Ключові слова:** семантика, символ, знак, постмодернізм, деконструктивізм, нелінійна архітектура.*

In the presented work the importance of expressive functions of a sign and a symbol in architecture of innovative architectural currents 1970 – 2010 years as the complete historical phenomenon internally connected by idea of instability is represented.

***Keywords:** semantics, symbol, figure, postmodernism, deconstructivism, nonlinear architecture.*

Актуальность исследования определяется значимостью прояснения смысла современных инновационных поисков, развивающих нестандартные стратегии и методы создания художественной культуры с помощью знаков и символов. Плюрализм критериев и оценок в современном искусстве ныне безграничен. Именно эпоха неоавангардных течений в архитектуре периода 1970 – 2010-х годов осознанно декларирует нам принцип полной демократичности, разрушение закрепленных норм и даже их пародирование, снятие любых ограничений и в живописи, и в литературе, и в языке, и в музыке, и в скульптуре, и в театре, и в архитектуре. Как мы видим, в художественной культуре эстетические ограничения полностью снимаются, исчезают эстетически нормативные границы. Все возможно и все разрешено.

Мы уверены, что есть некие принципы, нарушение которых вызывает шокирующие эффекты при восприятии особенно окружающей среды, которая становится все более агрессивно-пестрой, болезненно-диссонансной, хаотичной. И поэтому должны существовать научно-обоснованные «нормативные», «сдерживающие» и соответствующие человеческому восприятию «ограничители» творческого произвола, отражающие человеческие способности восприятия, являющиеся как социально подвижными, так и генетически устойчивыми. Таким образом, для изучения совершенствования продуктов профессиональной

деятельности остается значительное поле исследования «белых пятен». С этих двух позиций заявленная тема актуальна: с одной стороны, профессионального поля – хаотичность, а с другой – «белые пятна» в теории знака и символа в современной художественной культуре. Таким образом, возникает необходимость вспомнить и про такую функцию искусства, которая не только отражает состояние общества и даже его перспективы, но и выполняет функцию поиска совершенства и поиска гармонии, в которой воплощаются не только эстетические, гуманистические и даже психофизиологические начала.

Существующая преемственность в движении мировой культуры, где гегелевский принцип «отрицания отрицания» предполагает не разрушение предыдущего трамплина развития, а его трансформацию в следующую ступень, имеет свой аналог в когнитивном процессе онтогенетического и филогенетического принципа восприятия. Этот принцип предполагает наличие в каждом последующем этапе познавательного освоения объекта познания хотя бы рудиментов сходства с предыдущим этапом, то есть фактически существование некоторых «сквозных» элементов прошлого, «просвечивающих» сквозь облик нынешнего. Фактически узнавание в новом элементов старого есть проявление принципа непрерывности культуры как целостного социокультурного явления, в котором функционируют ее операторы – знаки. Иногда эти знаки проявляются в качестве мимезиса, фактически изобразительного сходства с некими прототипами. Сама проблема отображения, подражания не нова. В греческой культуре понятие мимéсис, или мимезис (др.-греч. μίμησις – подобие, воспроизведение, подражание) – один из основных принципов эстетики, в самом общем смысле – подражание искусству действительности. Доктрина, что всякое искусство подражательно, обычно приписывается Платону и Аристотелю.

В изучение особенностей культуры постмодернизма большой вклад внесли искусствоведы, литературоведы и критики: И. П. Ильин, В. А. Подорога, М. Я. Ямпольский, Н. Б. Маньковская, западные критики М. Уигли, Э. Видлер, Х. Фостер. Большое значение для понимания поворотов инновационной мысли имеют труды П. Эйзенмана, Г. Линна, Дж. Кипниса, С. Квинтера, С. Аллена, Б. Чуми, Л. Спайбрука, М. Новака, С. Переллы, С. Бэлмонда, Э. Зенгелиса. Раскрытие темы потребовало привлечение некоторых работ современных философов: Ж. Дерриды, Р. Барта, Ж. Делёза, П. Вирилио, Б. Массуми.

Внимание работы сконцентрировано на выявлении выразительных функций знака и символа в формировании современной художественной культуры. Автор представляет исследовательскую и экспериментальную сущность инновационных архитектурных течений 1970 – 2010-х годов как целостное историческое явление, внутренне связанное сквозной идеей нестабильности. При этом **объектом исследования** является система способов художественной культуры в теоретико-концептуальных работах архитекторов, отражающих инновационный поиск и новые подходы к формообразованию трех неоавангардных направлений архитектуры – постмодернизма, деконструктивизма, нелинейного эксперимента, а также сопровождающие неоавангардный эксперимент парадигматические сдвиги,

оказывающие влияние на состояние архитектурной мысли в переходную эпоху. **Предметом исследования** являются характерные трансформации знака и символа в современной художественной культуре, опосредованные сменой мировоззренческой ориентации, отражение идеи нестабильности в теоретических концепциях и стратегии формообразования.

В исследовании инновационных стратегий художественной культуры используется авторская версия комплексного многоуровневого анализа трех течений. Рассматриваются уровни культурного контекста (характерные философские и научные концепции); мировоззренческой ориентации архитектора; новых теоретических концепций; символикации новых смыслов; принципов и процессов; типов выразительности. Исследование опирается на системный подход в описании неоавангардного движения как целого при оценке взаимосвязей отдельных течений. Системный подход лежит также в основе описания характерного для неоавангарда типа мышления в художественной культуре, тесно связанного с философскими тенденциями и научными идеями времени. Важным методологическим принципом исследования является оценка каждого из рассматриваемых трех течений как части современной системы культуры, с характерным для нее «многоязычием».

Работа содержит элементы новизны. Используются методы семантического и морфологического анализа художественной культуры. Определен новый взгляд на содержание архитектурного языка, а также изобразительные мотивы этого языка, увеличивающие его содержание и влияние на зрителя, раскрывая глубинные слои семантики и эмоционального влияния при восприятии архитектурного языка. Основными научными результатами также являются выделение феномена изобразительности художественной культуры как мощного ресурса формообразования в современных условиях и анализ диалектики сходства – различия в процессах архитектурного формообразования. Анализ искусства как социального символизма позволяет полнее понять информационные механизмы функционирования искусства в различных социальных системах.

Культура – система порождения, накопления, хранения, передачи социального опыта. Художественная культура представляет собой знаковую систему, в которой язык – упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Для того чтобы осуществлять свою коммуникативную функцию, язык должен располагать системой знаков. Знак – это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией. Следовательно, основной признак знака – способность реализовывать функцию замещения. Поскольку знаки – всегда замены чего-либо, каждый из них подразумевает константное отношение к заменяемому им объекту – семантику знака. Семантическое отношение определяет содержание знака. Но поскольку каждый знак имеет обязательное материальное выражение, двуединое отношение выражения к содержанию становится одним из основных показателей для суждения как об отдельных знаках, так и о знаковых системах в целом.

Современная художественная культура отражает видимый нами мир. Увеличение этого сходства – один из постоянных факторов эволюции культуры как

искусства. Только поняв язык художественной культуры, мы убедимся, что она представляет собой не бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и различия складываются в единый, напряженный – порой драматический – процесс познания жизни.

Язык художественной культуры является средством коммуникации, средством передачи многообразной специфической информации. Эта информация должна быть воспринята, понята, расшифрована, раскодирована воспринимающим. Поэтому язык культуры, как и любой язык, имея свой синтаксис и словарный запас, должен иметь словарь для перевода закодированной в нем информации: смыслов, содержания – семантики. Кодом этого словаря, переводящего смыслы художественно-культурных знаков – архитектурной лексики, являются элементы сходства с реальными прототипами объектов и их свойств или процессов, смысл которых нужно донести до воспринимающего зрителя. Художественный образ как некий семиотический знак заменяет смысл, носитель смысла некоторого другого объекта. Художественный образ – сложный, неповторимый сплав, получаемый в нашем сознании в результате влияния эмоционального фона восприятия, эмоциональной выразительности структуры формы художественного образа и сложившегося социально-культурного содержания, прочитанного с помощью хранящихся в памяти знаний.

Знак имеет две стороны: означаемое, то есть содержание той деятельности, того опыта, с которым связан и к которому отсылает данный знак, и означающее – собственно материальная форма знака, с помощью которой он выполняет свою знаковую функцию. Знаки делятся на две группы: условные и изобразительные. К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Изобразительный, или иконический, знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Для развития культуры необходимо наличие обоих типов знаковых систем.

Знаки архитектурной формы несут сигналы, ориентирующие в пространстве и служащие организации практической деятельности. Во всей своей системе форма может «прочитываться» человеком на основе различных кодов, предоставляя информацию о пространственной структуре объекта, его конкретном назначении и месте в более обширных системах, о жизненных процессах, для которых он предназначен, о его конструкции и общем уровне техники, служившей для его создания.

Значимыми оказались работы основателя научной дисциплины – семиотики – Чарльза Сандерса Пирса, подробно изучившего функции знаков в сфере научного познания – в логике и математике. Вопрос о применении семиотики в сфере эстетики и в частности в искусстве специально Пирсом не ставился и не разрабатывался. Мы не найдем у него развернутой семиотической теории искусства. Однако такую теорию можно вывести, дедуцировать, основываясь на его теоретических взглядах. Произведение искусства Пирс рассматривает как знак. Изображение – универсальный знак искусства [1]. Изображение взаимосвязано со всеми другими видами знаков. По характеру самого знака Пирс различает качественный знак (*qualisign*), единичный (*sinsign*) и общий (*legisign*). Пирс следующим образом характеризует эти виды знаков.

«Качественный знак есть качество, которое является знаком» [1]. В искусстве, очевидно, такая роль выпадает на долю звуков, цвета и света. «Единичный знак... есть некоторая действительно существующая вещь или событие, которые являются знаком» [1]. Любая скульптура, статуя, спектакль могут служить примером изображений, которые суть «действительно существующая вещь или событие». «Общий знак есть закон, являющийся знаком. Этот закон обычно устанавливается людьми. Всякий условный знак есть общий (или наоборот)» [1].

Пирс считает, что «любой материальный образ в значительной степени условен в своем способе репрезентации» [1]. Отличительное свойство иконического знака состоит в том, что «путем его прямого созерцания могут быть открыты другие истины, касающиеся его объекта, истины, отличные от тех, которые были достаточны для его построения» [1]. Поскольку ему отводится особое место в искусстве, а также учитывая, что в последующем в семантической эстетике (у Ч. Морриса и др.) проблема изображения (изобразительного знака) будет одной из центральных.

Механизм различий и сочетаний определяет внутреннюю структуру языка. Великий швейцарский лингвист, основоположник структурной лингвистики Фердинанд де Соссюр, определяя сущность языковых механизмов, сказал: «В языке все сводится к различиям, но также все сводится к сочетаниям» [2].

Появление новых течений в художественной культуре последних трех десятилетий объясняется не только внутренними причинами – кризисом модернизма и желанием предъявить миру альтернативу его доктрине, но и особым сцеплением событий и идей, решительно повлиявшим на состояние умов, на интеллектуальный климат общества [3]. Рождение постиндустриального общества и главное – прорыв информационных технологий 1960 – 1970-х годов в науку и практически во все сферы деятельности привел к переменам в интеллектуальной сфере, к проявлению альтернативных основ мышления в естествознании, биологии, философии, искусстве, к изменению картины мира. Возникает ощущение нестабильности как перманентного состояния мира. Значительная часть гуманитариев в 1970 – 1980-х ориентировалась на философию постструктурализма, заявившую о неспособности классического мышления выразить открывшуюся алогичную сущность мира и рассматривающую мир как «текст». Представители постструктурализма (Ж. Деррида, М. Фуко, Ю. Кристева, Ж. Делез) объявляют кризис западного рационального разума, «западной метафизики» (традиционной философии), «логоцентризма» (классической линейной логики последовательности). Философия постструктурализма – своеобразный протест против рациональности западного разума, долго служившего символом научного прогресса и стремления к естественному порядку, а теперь представшего как олицетворение неудержимой технизации жизни и самого человека. Рождается недоверие к старому знанию, «большим рассказам (метанаррациям)» (Ж.-Ф. Лиотар).

В 1980-е годы – на философию постмодернизма, в которой мир-«текст» открыт для бесчисленного числа интерпретаций и представлен как хаотическое смешение множества равноправных смыслов [3]. Культура постмодерна, согласно Ж. Лиотару, направлена на осмысление и даже «поиск нестабильностей». Нестабильность

становится предметом особого интереса в сфере искусства. Идеи нестабильности отвечают появившиеся в науке новые концепции. Многочисленные открытия явлений самоорганизации в 1970 – 1980-е годы, подтвержденные обобщающей математической теорией нелинейных динамик, составили к концу 1980-х основания новой научной модели мира, в которой нестабильность встроена в процесс эволюции мира и оценивается как его главная движущая сила. К 2000-м годам отношение части общества к пугающей идее нестабильности, хаотичности пересматривается. Нестабильность принимается как необходимое звено эволюции и остается ключевым понятием в характеристике эпохи. Главная особенность теоретических концепций раннего постмодернизма состоит в скрытой ориентации на спонтанную креативную роль хаоса при необязательности выхода из нестабильности.

Сегодня можно разглядеть ряд достаточно радикальных перемен в архитектуре, которые, с одной стороны, связаны с серьезными трансформациями в научной сфере, и с другой, – должны, по нашему убеждению, постепенно распространиться на все другие области жизни. Новые науки (sciences of complexity – «науки о сложных системах»), включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и др., принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы. От механистического взгляда на вселенную мы движемся к пониманию того, что на всех уровнях – от атома до галактики – Вселенная находится в процессе самоорганизации. Опираясь на возможности, предоставляемые компьютером, этот новый взгляд на мир находит сегодня отклик в процессах, изменяющих характер архитектуры. Несколько ключевых зданий, построенных американцами Фрэнком Гери, Питером Эйзенманом и Дэниэлем Либерскиндом, выглядят как прямые предвестия утверждения новой парадигмы. Есть также огромное количество работ, которые находятся на самой ее грани, – это работы голландцев Рема Колхааса, Бена ван Беркеля и MVRDV, других европейцев, таких, как Сантьяго Калатрава и Соор Himmelb(l)au, а также тех английских архитекторов, кто, подобно Норману Фостеру, продолжает развивать линию хай-тека. Эти архитекторы вместе с теми, кто «флиртует» с деконструкцией – Захой Хадид, Эриком Моссом, группой Morphosis, выглядят готовыми взять на вооружение и развить новую философию. В Австралии уже много лет ту же территорию осваивает группа ARM – Аштон Рэггит, а также группа LAB, которая недавно завершила реконструкцию площади Федерации в Мельбурне. В скором времени зданий этого типа появится уже достаточно много, чтобы можно было говорить о рождении нового направления, то есть чего-то большего, чем минутная мода и даже простая смена стиля.

Грамматика этой новой архитектуры всегда провокативна. Она варьируется от неуклюжих капель до элегантных волноподобных форм, от рваных фракталов до подчеркнуто нейтральных «инфопространств» [datascapes]. Это вызов старым языкам классицизма и модернизма, основанный на вере в возможность новой системы организации среды обитания, которая будет больше напоминать постоянно самообновляющиеся формы живой природы. Возникающие новые модели могут отпугивать и вызывать подозрения в поверхностном мышлении, однако, взглянув

пристальнее, мы часто убеждаемся в том, что они более интересны и более адекватны нашему восприятию мира. Такие архитекторы, как Либескинд, ARM, Morphosis, используя принцип фрактальности, освобождают нас от привычных форм, в то время как австралийская группа LAB и Бэйтс Смарт уже пошли дальше этих первых экспериментов. Другую легко опознаваемую группу, использующую фракталы округло-гидродинамических очертаний, называют «блбмайстерами». Грег Линн – без сомнения, наиболее креативный представитель этой группы, заявляющий, что blub – это более развитая форма куба: она способна транслировать больше информации и обладать большей эмоциональностью.

Едва ли не главной проблемой архитектуры всего рассматриваемого здесь тридцатилетнего периода остается проблема языка – нового, живого, адекватного духу времени. Однако режим перехода к новому языку, способному претендовать одновременно на некую универсальность и адекватность времени, затянулся до конца столетия. Постмодернизм в архитектуре был хорошо слаженным движением в своем протестном выступлении против модернистских моделей. Однако он не обладал единством нового импульса. Неопределенность и широта возможностей симбиозных соединений, необозримость всего «веера» исторических образов обрекли его на внутреннюю неустойчивость и бесструктурность.

Деконструктивизм видится как еще одна стратегия риска. Деконструктивизм противопоставил себя постмодернистскому эклектизму, одновременно функционализму как половинчатому модернизму, но более всего – классике, продолжив тем самым авангардистскую модернистскую линию. Неомодернизм, он же деконструктивизм, вытесняет человека из центра мира, отрицает идею авторства, функционализм и ставит на их место «атемпоральный (вневременной) декомпозиционный метод работы с формой, понимаемой как серия фрагментов – знаков без значения». Это новая и по сути своей барочная разработка модернистского языка. Деконструктивизм – установка на игру с метафизическими идеями архитектуры. Отсюда риторическая фигура деконструктивистской эстетики – «порушенное совершенство». Ключевые фигуры в архитектуре деконструктивизма – Эйзенман, Чуми, Либескинд, Фуджи, Гери, Кулхаас, Хадид, Хейдак, группы «Кооп Химмельблау», «Морфозис», «Архитектоника». Материалом деконструкции служат недавно господствующие и в известном смысле канонические тексты архитектуры авангарда 1920-х годов и модернизма. Иначе говоря, если деконструктивист работает с теоретической моделью высокого модернизма вкупе с его формальными символами – фигурами чистой геометрии, то он пытается задать этой модели иную степень свободы, вывести ее за пределы канона. Деконструктивисты-архитекторы ищут основания неклассической архитектуры, способной взять на себя роль альтернативы по отношению к классической.

В 1990-е годы начала набирать силу нелинейная парадигма в архитектуре. Предполагалось, что с отказом от семиотических методов наступит некая новая эра и появятся новые методы, способные отменить современную мозаичную картину эстетики, сложившуюся в архитектуре. Наука предложила новую парадигму, объясняющую эволюцию Универсума. Человечество замерло, вслушиваясь в новое

толкование Вселенной – играющей и творящей. Вселенная снова целостна, хоть эта целостность эфемерна, она снова содержит тайну. Математики открывают архитектору концепцию числовой Вселенной. Биологи вслед за математиками предлагают методы творчества, родственные генной инженерии.

Как все эти идеи проверяются художественной практикой? Что мы наблюдаем в архитектурной стратегии, тяготеющей к нелинейности? Игра и ирония деконструктивизма исчезли. Семиотическая текстовая парадигма отменена. Характерно, однако, что здесь, на новом этапе, все еще жива протестная логика. И в середине 1990-х все еще строится альтернатива картезианской решетке. Предлагаемые новыми методами «сплавы различий» – это симбиоз концептуально разноосновных пространственных структур, к примеру, иррациональной геометрии с рациональной, либо индифферентной модернистской сетки с иерархической формальной структурой классики, либо «хаотической спирали» с гомогенной сеткой и классической структурой и т. п.

Несмотря на громадную популярность нелинейной (дигитальной) архитектуры, моделируемой с помощью компьютера, в 1990-е она образует лишь остров в океане эстетик. Наиболее удачны опыты Гери с протяженными фракталами (Гуггенхейм в Бильбао), Эйзенмана – с сопряжением «волны» и сетки (Аронофф-центр в Цинциннати). Притягательна и становится все более популярной криволинейная архитектура Грега Линна. В целом же мы и здесь наблюдаем тенденцию к увеличению числа языков. Свои концепции нелинейной архитектуры профессионалы строили как своего рода «теоретический мост», как заполнение лагуны между понятийным аппаратом новой науки и современной философии, с одной стороны, и жестким инструментарием новейших компьютерных техник в архитектуре – с другой. Иначе – мост между нелинейностью научно-философской и нелинейностью экспериментально-технической. Сюда мы отнесли теоретически нестрогие концепции «складки», лэндформной архитектуры, «формы-движения», «поля», «текучей» архитектуры, топологических гипероболочек [4].

В начале 1990-х сошлись сразу несколько тенденций в исследованиях теоретиков и практиков неоавангардной архитектуры. Первая тенденция – это уход новаторов (постмодернистов и деконструктивистов) от «текстовой» парадигмы, которая признается радикальной. Архитектор стремится постичь философские концепты Делеза, Фуко и даже Уайтхеда и Лакана, построенные одновременно на художественно-пространственных метафорах и на математических моделях. Самые первые теоретические эссе и эксперименты в рамках этой тенденции были сосредоточены на пространственных моделях Делеза, в свою очередь родившихся из методологии Лейбница [7]. Вторая тенденция – это интерес к научным моделям сложности, попытка освоить новую космологическую и научную модель «спонтанных скачков», теорию хаоса и теорию сложности. Третья тенденция – архитекторы впервые обнаружили при попытке освоения новых техник компьютерного формообразования уникальные свойства нелинейных дифференциальных уравнений, содержащих множество несводимых друг к другу решений, получили представление о компьютерной технике морфогенеза. Четвертая

тенденция – радикальный отказ от картезианской парадигмы, от «картезианской решетки» и попытка освоить неевклидову геометрию, построенную на дробных размерностях и на новом понимании пространства-времени. Вся эта разнородная информация сделала период начала 1990-х чрезвычайно сложным и противоречивым и в архитектурной теории, и в экспериментах.

Архитекторов привлекает пространственное, точнее топологическое, мышление Делеза – сгибы, складки, линии, ризомы, плато. Идея свободной формы стала символом нелинейного движения в архитектуре. Она метафорически связывает научные концепции нелинейности и компьютерные нелинейные техники, служит манифестацией давно объявленного разрыва с жесткой геометрией модернизма и, тем более, с классической тектоникой, символизирует отказ от декартовой системы координат и принятие идеи «формы-движения» [5].

Появляется новый язык архитектуры. Форма сама начинает работать на изобразительность. Происходит поиск изобразительности на уровне скульптуры. Ценность данных направлений – в настойчивом отстаивании уникальности как принципиальной стратегической позиции в архитектурном формообразовании нашего времени, остающейся в русле охранительной программы.

Выводы. Язык современной художественной культуры характеризует стремление к некоторой норме наряду с отклонениями от этой нормы, когда эти отклонения становятся слишком частыми, они образуют новую норму. Норма определяется предсказуемостью того или иного явления. Она знаменует уже сложившиеся связи между знаком и содержанием. В художественной культуре диалектика нормативного и нестандартного определяет динамику ее развития.

Проведенный сравнительный анализ образцов-артефактов на предмет содержания в их форме знаков и символов показал значимость знаковых элементов языка, играющих огромную роль в насыщенности архитектурно-художественного образа глубочайшим информационным содержанием. И если неизобразительные «чистые» архитектурные формы могут нести эту информацию как неизобразительные знаки-символы, то насыщение архитектурной лексики изобразительными знаками различной изобразительной ёмкости может дать воспринимающему гораздо большей информационный пласт, на основе которой семантика архитектурно-художественного образа будет намного богаче.

Неоавангардные течения 1970 – 2010-х годов, подарившие архитектуре три новые непохожие стилистики, обладающие скрытой преемственностью, по сути, составляют единое движение, развивавшее принципиально новые подходы к формообразованию в архитектуре. И если лидеры первых двух течений открыто выступают как разрушители стереотипов мышления, то лидеры нелинейной архитектуры видят в своем эксперименте начало новой архитектуры.

Литература:

1. *Басин Е. Я.* Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. – М. : Мысль, 1973. – С. 147–158.

2. *Соссюр де Ф.* Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – М. : Соцэкгиз, 1933.
3. *Мосендз Г. Ю.* Плюралізм мовотворчості української архітектури у світовому контексті / Г. Ю. Мосендз, А. А. Соловійов // Науковий вісник будівництва 55 : зб. наук. праць. – Х. : ХДТУБА ХОТВ АБУ, 2009. – С. 12–15.
4. *Мосендз Г. Ю.* Еволюція архітектурної форми / Г. Ю. Мосендз, В. С. Шулін // Науковий вісник будівництва 55 : зб. наук. праць. – Х. : ХДТУБА ХОТВ АБУ, 2009. – С. 24–27.
5. *Азизян И. А.* Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс-Традиция. 2002. – 568 с.
6. *Мосендз Г. Ю.* Проектне моделювання релакс-простору в середовищі міста Харкова (за допомогою феномену зображальності архітектурної форми) / Г. Ю. Мосендз // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Х. : ХДАДМ, 2008. – № 3. – С. 89–93.
7. *Мосендз Г. Ю.* Теоретичні концепції в архітектурі постмодернізму / Г. Ю. Мосендз // Науковий вісник будівництва 36 : зб. наук. праць. – Збірник наукових праць. – Х. : ХДТУБА ХОТВ АБУ, 2006.
8. *Иконников А. В.* Утопическое мышление и архитектура / А. В. Иконников. – М. : Архитектура – С, 2004.
9. *Успенский Б. А.* О семиотике искусства / Б. А. Успенский // Симпозиум по структурному изучению знакомых систем. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 126–127.