Федерация образования РФ

Сочинский государственный университет туризма и курортного дела

Инженерно-экологический институт

Кафедра архитектуры и дизайна

**Реферат на тему:**

**Постмодернизм**

г. Сочи-2005-2006гг.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение

Постмодернизм

Постмодернизм в творчестве Роберта Вентури

Творчество Роберта Стерна

Европейский постмодернизм

Постмодернизм в творчестве Марио Ботта

Творчество Арата Исодзаки

Заключение

Список используемой литературы

**Введение**

Если бы в начале 60-х годов кому-нибудь из активных деятелей художественного авангарда на Западе сказали, что через десять лет музеи современного искусства будут выставлять фигуративную живопись и в ретроспективах демонстрировать дипломные проекты Эколь де Боз'ар, а фасады новых зданий будут «украшать» колонны, арки, сандрики, только самые отъявленные скептики, вздохнув, заметили бы, что новое в искусстве- всегда хорошо забытое старое. И в данном случае не ошиблись бы. После программного антитрадиционализма, элитаризма, доходившего до герметизма, и ухода от реальности, крайним выражением которого стал абстракционизм, через парадоксальную вещественность поп-арта, как бы внехудожественную документальную прозу, кинофильмы ужасов, театральные хэппенинги, пытавшиеся стереть грань между сценическим действом и жизненной реальностью, художественный авангард в капиталистических странах обратился к возрождению традиционных средств выразительности.

В формально-образной сфере идейная платформа постмодернизма наиболее зримо проявилась в открытом ретроспективизме, внутренне воплощающем отказ от устремления вперед, программно разрывающем с антитрадиционалистской направленностью художественного (в том числе архитектурного) авангарда 10-60-х годов XX века. Постмодернисты отказались от стремления к непрерывно­му обновлению как самостоятельной ценности в идеологии модернизма и призвали к возвращению к старым формам, привычным знакам и метафорам. В отличие от «современного движения» в архитектуре и всего художественного модернизма постмодернизм не создает своего абсолютно нового, не имевшего прецедентов выразительного языка, а программно опирается на готовый арсенал форм, только представляя и сопоставляя их новым, необычным способом: уроки поп-арта усвоены и использованы постмодернизмом.

В проектах и постройках постмодернистов историзм непрерывно нарастал и оказывал возрастающее воздействие на стилевую направленность архитектуры в целом, а также используемых в архитектуре произведений живописи, скульптуры и прикладного искусства в последнее десятилетие. Если в 50—60-е годы крайне редкое включение старинных картин, скульптур, мебели в современную архитектурную композицию главным образом было призвано оттенить, подчеркнуть новизну, нетрадиционность сооружения, то в 70-е годы для обогащения архитектуры стали программно использоваться старинные или стилизованные под старину картины в тяжелых резных рамах или произведения фото- или гиперреалистов. В вестибюле пожарного депо в Нью-Хейвене Р. Вентури поместил громадное живописное панно, изображающее пожарную упряжку конца 19 века. Анологично, на смену легкой мебели из металлических трубок или прямоугольным диванам и сервантам стали привлекаться «бабушкины» буфеты с башенками, стулья с фигурными ножками, люстры со свечами. К концу 70-х годов получило широкое распространение наряду с парадоксально искаженным буквальное воспроизведение образов и деталей архитектуры прошедших эпох и сформировалось приобретающее все большее влияние течение постмодернистского классицизма. Характерна в этом плане выставка «Присутствие прошлого», которая была организована в 1980 году в Венеции и продемонстрировала консолидацию сил «антисовременного» движения.

Все эти принципиально новые (хотя бы в плане возвращения к старому) черты постмодернизма в архитектуре— и, шире, в искусстве в целом—делают необходимым диалектически рассмотреть содержание этого явления и его место и роль в развитии искусства XX века, тем более что в этом вопросе нет единодушия ни у зарубежных (заинтересованных свидетелей и нередко участников движения), ни у русских исследователей.

Постмодернизм распространился с начала 70-х годов XX века как тип мировосприятия, согласно которому мир не рационально устроен, он сомнителен и непознаваем. Этот стиль, отрицая современный функционализм, объединил различные концепции многочисленных экспериментаторов, существовавших в это время.

В градостроительстве постмодернизм исповедует отказ от свободной и отдаёт предпочтение регулярной, преимущественно симметричной системе застройки, а также тщательному, учёту особенностей существующей конкретной городской среды ("контекста").

В области архитектурных форм постмодернизму присуще возрождение (зачастую эклектическое) исторических архитектурных систем и декора всех видов (декоративная кладка, облицовка, рельеф, орнаментика, росписи и пр.), обращение к выразительности стенового массива с отказом от нарушающих его ленточных окон, возрождение активного силуэта зданий (завершение щипцами, фронтонами, мансардами) с отказом от плоских крыш. Соответственно возрождаемым историческим формам восстанавливаются принципы исторического построения композиции - симметрия, пропорциональность, перспектива.

Архитектурная разработка поверхности стен диаметрально противоположна у мастеров функционализма и постмодерна. У первых, например, стена многоэтажного дома с проёмами членится по высоте совершенно одинаково и завершается парапетом плоской крыши, а торцевая стена (обычно глухая) - хранит девственную чистоту и однородность фактуры. У вторых - разнообразие форм и размеров проёмов не только по протяжённости, но и по высоте стены, завершаемой обычно разнообразными (треугольными, лучковыми, трапециевидными) фронтонами или щипцами. Очень разнообразна разработка поверхности глухих участков стен, на которых сочетают различные фактуры, цвет, рельеф и пр.

Еще в 1966-м году в США вышла книга Роберта Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре», где были сформулированы принципы антифункционализма. «Я скорее за богатсво значений, чем за ясность значений; я за неявную функцию, так же как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то и другое», а не «или то, или другое», и черное и белое, а иногда серое, - черному или белому». Постмодернизм не отрицает прошлое, а пересматривает его иронично, без наивности.

## Постмодернизм в творчестве Роберта Вентури

Роберт Вентури родился в Филадельфии 25 июня 1925. Учился в архитектурной школе Принстонского университета (1947–1950) и Американской академии в Риме (1954–1956). Работал в архитектурных фирмах О. Стонорова (Филадельфия), Э. Сааринена (Блумфилд-Хиллс, штат Мичиган) и Л.Кана (Филадельфия). В 1964 открыл (вместе с Дж.Раухом) собственную фирму (совладелицей которой стала в 1967 и жена Вентури, Д.С. Браун). С 1980 – это фирма «Вентури, Раух & Cкотт Браун».

Он оказал большое влияние на новое художественное поколение как своими постройками, так и (в еще большей степени) теоретическими трудами. В своей книге-манифесте «Сложность и противоречия в архитектуре» он подверг резкой критике холодную и безликую утилитарность расхожего функционализма и «интернационального стиля», игнорирующую те живые противоречия окружающего бытия, которые тонко учитывались строителями былых времен. Призывал чутко реагировать на особенности места и времени, приноравливаясь к ним с помощью стилистического многообразия, сводящего на нет традиционные различия между «высокой» культурой и китчем (вдохновляющим примером для Вентури послужил тогдашний поп-арт). Продолжением этих концепций явилась книга «Учиться у Лас-Вегаса», подготовленная в соавторстве с Д.С. Браун и С. Айзенуром (1972). «Пошлости» неоновой и щитовой рекламы, наводнившие этот город, были переосмыслены здесь как образцы жизненной иронии, необходимые для того, чтобы зодчество не «впадало в гордыню», замыкаясь в своих умозрительных чертежах.

В своих постройках Вентури намеренно смещал разные стилистические пласты, придавая жилым домам черты склада или супермаркета, – но в сочетании с иронически-остраненными элементами исторических стилей (Гилд-хаус, дом для престарелых в Филадельфии, 1960–1965; особняк для матери Вентури в Честнат-Хилле, Пенсильвания, 1962; Брант-хаус в Гринвиче, 1971–1973). С годами стилистические ретроспекции, «сноски» на классику занимали в его произведениях все более заметное место, однако мастер неизменно погружал их в атмосферу тонкой архитектурно-пластической игры, не позволяющей зданию превратиться в непреложный эстетический канон. Среди его произведений – гуманитарный факультет и факультет общественных наук в Государственном университете штата Нью-Йорк в Перчейзе (1968–1978), пожарное депо в Нью-Хейвене (1970), мемориальный комплекс Б.Франклина в Филадельфии (1972–1976), новый корпус Художественного музея в Оберлине (1974–1977), корпус молекулярной биологии в Принстонском университете (1983), художественные музеи (Лагуна Глория в Остине, 1983) и Сиэтле (1985), новый корпус лондонской Национальной галереи (1987–1991).

В последние десятилетия фирма активно занималась также выставочным и мебельным дизайном. С 1957 Вентури активно работал как педагог, будучи профессором Пенсильванского университета.

Роберт Вентури делит дома на 2 группы:

-"утки" - здания, в которых функциональная и объемно-пространственная композиция подчинены символической форме;

-"декорированные сараи" - дома, спроектированные точно по функциональной программе без оглядки на эстетику, все символическое привнесено в них извне, в виде накладных элементов.

Вентури высказывал идею строительства зданий-сараев с тем, чтобы владельцы сами позаботились об их оформлении, украшении - "Архитектура без архитектора".

Проекты Вентури не так спорны и вызывающи, как его теоретические высказывания. В 1970-х годах им были построены 2 похожих друг на друга виллы: Джексон-хаус и Такер-хаус, явившихся яркими примерами органической архитектуры и исключительно удачно вписавшихся в окружающую природу. Квадратные в плане, они венчаются большими пирамидальными крышами, в которых прорезаны круглые или полукруглые окна (бычьи глаза). Формы этих окон контрастируют с острыми кромками кровель, а сами дома напоминают большие глазастые грибы. Весьма интересно обыграна масштабность окон, меняющаяся на разных этажах от больших площадей остекления до измельченной штриховки переплетов.

В планировках этих 2-х домов нетрадиционным является вынесение гостиных на верхние этажи под кровли, где самое высокое и красиво оформленное пространство

В более широком смысле понятие постмодернизма начало применяться после издания книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма»(1977 г.), ставшей третьей среди «книг века», посвященных архитектуре. Постмодернизм стал лозунгом, вокруг которого консолидировались разрозненные экспериментаторы. Постулат модернизма «форма следует за функцией» был разрушен. Семантическое значение объекта стало столь же важным, как и его практический смысл.

Постмодернизм обратился к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, к ироничности и цитированию исторических стилей. Архитекторы и художники постмодернизма использовали цитаты из не только прошлых стилей, но и из сюрреализма, китча, компьютерной графики. Постмодернизм отвернулся от монохромности, от рациональных форм.

В этом же 1977 году американский архитектор Роберт Стерн назвал «три его принципа или точнее подхода»: контекстуализм, аллюзианизм и орнаментализм. Первый принцип – подчинение архитектуры факторам, исходящей из конкретной среды и контекстов культуры; второй – введение в объект намеков (аллюзий), отсылающих к историческим стилям. При этом аллюзии отличаются от прямых цитат ироническим отношением к источнику. Третий принцип - круг архитектурных элементов очень широк, он выходит за пределы утилитарно необходимых.

**Роберт Стерн**

Один из самых процветающих архитекторов США и яркий представитель постмодернизма Роберт Стерн так сформулировал 3 постулата постмодернизма:

-контекстуальность подчиняла здание окружению;

-орнаментальность реабилитировала элементы декора, несущие смысловую нагрузку, но не участвующие в работе конструкции;

-иллюзионизм позволял вводить исторические ассоциации в диапазоне от прямого цитирования до намеков.

## Пристройка крытого бассейна к резиденции в Ллевелин Парк

Все эти принципы представлены в одной из известных работ Стерна - пристройке крытого бассейна к резиденции в Ллевелин Парк (Нью-Джерси). Симбиоз особняка в георгианском стиле и современного крытого бассейна экстравагантен и по сути, и по форме. Объем бассейна врезан в пологий холм, очертания которого повторяет изгиб центральной части кровли.

"Шизофреническую" (по Стерну) сложность образа подчеркивает контраст стекла и камня. Пропорции колонн огрублены, масштабы искажены.

Интерьер самого бассейна построен на шокирующей смеси элементов элитарной и массовой культур, на конфликте симметрии с острой динамикой и театральных эффектах освещения.

## Стиль Роберта Стерна. Творческий почерк Стерна

Более серьезен и традиционен Стерн при проектировании коттеджей для субурбий (предместий американских городов), где миллионы семей воплотили в жизнь американскую мечту о собственном доме. Сбылось пророческое предсказание Френка Ллойда Райта о "городе без границ", объединяющем удобства цивилизации с прелестями природной среды.

Архитектурная фирма Стерна становится лидером в области проектирования частного жилья. Творческий почерк Стерна легко узнаваем:

-скатные крыши, символизирующие укромность и защищенность;

-высокие кирпичные трубы;

-крупные детали;

-живописное распределение объемов и масс;

-тщательно выверенные планировки;

-сочетание элементов ордера с местным колоритом.

При разработке генеральных планов Стерн прибегает к непременной криволинейной трассировке улиц, что позволяет:

-обеспечить разнообразие видовых точек и избежать расположения окно в окно;

-сбить иерархию и уйти от нежелательных сравнений.

### Использование классических деталей

Даже при проектировании домов в традиционном американском гонтовом стиле Стерн разбавляет формы классическими деталями. Примером может являться коттедж в пос. Колфакс (Принстон, Нью-Джерси).

Как и многие постройки Стерна, этот дом - двуликий Янус, архитектурные решения его фасадов в достаточной степени отличаются друг от друга.

При проектировании резиденции в Ист-Гемптоне (Нью-Йорк) Стерн поставил перед собой задачу передать "ощущение места".

В здании ярко выражен контраст масс верхнего и нижнего этажей.

Дома Стерна респектабельны и уместны. Возможно, в этом кроется секрет их популярности и коммерческого успеха.

Одной из наиболее привлекательных черт постмодернизма стал отход от образа потребителя как "усреднённого горожанина", который покорно, бессловесно и благодарно принимает научно изготовленную, дозированную и гигиеническую "архитектурную пищу", а его привлечение к заинтересованному вниманию, а иногда и к сотворчеству.

В начале 80-х складывалось сосуществование различных концепций, связанных на уровне скрытых культурных значений, но воплощавшихся в несхожие визуальные модели. Это и постмодернизм, и хай- тек, и деконструктивизм.

## Европейский потмодернизм

Европейский постмодернизм - существенно более строг, нежели американский. И это вполне закономерно: новые сооружения строятся в богатом окружении шедевров прошлых веков, которые не допускают грубого искажения исторических архитектурных форм при "декорировании сараев".

В то же время европейский постмодернизм сохраняет теплоту и человечность стиля. Наиболее яркими примерами европейского постмодернизма могут служить работы по расширению главных художественных музеев Лондона, осуществлённые в последнее десятилетие. К расширению Национальной галереи был привлечён один из отцов постмодернизма- Р. Вентури. По проекту Р. Вентури и Д. Рауха в 1983 г. пристроено левое крыло к зданию Национальной галереи. Расположение галереи на главной площади города - Трафальгар-сквер - предъявляло к авторам очень жёсткие требования "совместимости" с исторической средой, и они с ними справились. Пристройка увязана с основным викторианским объёмом музея габаритами и высотой, решена почти глухой, а её членения даны в схематизированных классических пропорциях. Интерьеры аскетичны и полностью подчинены экспозиционным целям. Любовь постмодернистов к "знакам и письменам" получила воплощение лишь в новой лестничной клетке, на стенах которой великолепным латинским шрифтом высечены имена мастеров ренессанса.

Второй крупнейший художественный музей Лондона - Тейт-галерея. Он назван именем первого собирателя английской живописи - Р. Тейта, подарившего своё собрание государству (" английский П. Третьяков"). Музей был построен в 1890 г. в стиле неоклассицизма арх. С. Смитом на северном берегу Темзы. Колоссальный рост коллекции галереи привёл в течении столетия к многочисленным пристройкам, самой радикальной стала открытая в 1989 г. пристройка правого крыла, содержащая огромное собрание работ художника Тёрнера. Крыло Тёрнера построено по проекту английских зодчих - Дж. Стерлинга и М. Уилфреда. Дж. Стерлинг внёс в проектирование свой богатый опыт проектирования музея в Дюссельдорфе и картинной галереи в Штутгарте и всё современное музейное технологическое новаторство. Архитектура крыла Тёрнера самобытна и современна: она полихромна, как многие произведения постмодернизма, и свободна от ортогонального геометризма модернизма - авторы оперируют криволинейными, треугольными, трапециевидными формами, но полностью свободны от каких-либо историко-архитектурных цитат. Уважение к историческому контексту здесь сказалось в нарочитом смещении "крыла Тёрнера" из плоскости главного викторианского фасада в глубь примыкающего к галерее сквера.

Работая в Европе, американские мастера постмодернизма проявляют сдержанность. Особенно ярко это видно на работах берлинской мастерской Ч. Мура на примере Площади Италии в Новом Орлеане. В 1987-1988г. он построил крупные объекты в районе гавани Гегель в Берлине: многоэтажный дом на набережной и Гумбольтовскую библиотеку на острове. Библиотека представляет собой вытянутый двухэтажный объём с перекрытием читального зала цилиндрическим сводом. По мнению автора проекта, библиотека стала примером "индустриального барокко": в интерьере, выполненном из бетона, стали и анодированного алюминия сформирована нарядная и дружелюбная среда.

Последней крупной берлинской работой мастерской Ч. Мура, стало создание нового жилого района Каров- Норд на северо-восточной окраине города.

По целям создание района отвечает установкам модернистов 20-х гг. - создание человечной и достойной среды, но принципиально отлично по композиционным приёмам. 3-4 этажная застройка района решена не свободной, а регулярной. Своеобразие застройке придаёт сочетание ортогональной уличной сети с диагональными лучами. Благодаря этому в застройке мало домов элементарной прямоугольной формы: большинство домов имеет угловую, П- образную или криволинейную форму. Сочетание ортогональных и диагональных улиц создаёт интересные глубинные перспективы, а сложная конфигурация домов в плане создаёт уютные полузамкнутые дворовые пространства, со масштабные человеку. Архитектурная выразительность домов обеспечена их нетривиальной объёмной формой, введением угловых акцентов в домах, расположенных на пересечениях улиц, комбинациями различных по форме и размерам проёмов и летних помещений. В отличие от "белой архитектуры" 20-х гг. застройка Каров- Норд полихромна. Авторы отказались от плоских крыш, и крутые яркие черепичные крыши - двух- и четырёхскатные, с мансардами и без них - вносят яркий по цвету и силуэту элемент в композицию застройки.

Наряду с приведёнными бесспорно удачными примерами европейского постмодернизма нельзя обойти молчанием спорные примеры, наиболее известным из которых является ансамбль жилого комплекса на 450 квартир "Арена Пикассо" в пригороде Парижа Марн-ла-Валле (1985 г.), запроектированный испанским архитектором М. Нуньесом. "Арена Пикассо" построена почти одновременно с комплексом "Дворец Абраксас" в том же пригороде и является в известной степени примером творческого соревнования с "Тальер де Архитектура".

Композиция "Арены Пикассо" строго симметрична. В центре расположены два 17- этажных дома в виде плоских дисков ("будильников"), опёртых на плоское основание из протяжённых 4-этажных домов, а так же 7-10- этажных домов, образующих боковые крылья ансамбля. Пространство комплекса объединяют высокие проезды по его оси и по осям "будильников".

Архитектурные формы комплекса крайне эклектичны: в них сочетаются готические аркбутаны и контрфорсы, классицистические и конструктивистские детали и декоративная скульптура в стиле барокко. Во всей композиции преобладает дух театральности, эпатирующего кича и нарочитой не функциональности (особенно в жилых дисках).

В соответствии с заказом использование наследия в произведениях постмодернистов складывается весьма различно: от ироничного цитирования и фрагментарного применения отдельных деталей до документально точного воспроизведения. Примером последнего может служить здание музея художественной коллекции мультимиллионера П. Гетти в Малибу (Калифорния). Построенный в 1978 г. по проекту арх. Н. Нейербурга, Р. Ленгдона и Э. Уилсона музей представляет собой воссоздание античной "Виллы папирусов" в Геркулануме, погибшем наряду с Помпеей в I в. н. э. при извержении Везувия. Обычно это здание относят к произведениям постмодерна, но по существу оно представляет собой явление документального историзма.

К наиболее ценным результатам развития постмодерна представляется справедливым отнести не отдельные из ранее рассмотренных произведений, а тот дух уважения к контексту, который до сегодняшнего дня соблюдается при реконструкции центров исторических городов, примеры которых очень многочисленны: район Ричмонд-парка в Лондоне, Бикерзей-ланда в Амстердаме, Университетской площади и Креплинерштрассе в Ростоке и многих других.

## Постмодернизм в творчестве Марио Ботта

Одним из представителей европейского постмодернизма является Марио Ботта. Родившись в 1943 году в городке Мендризио, Швейцария, Марио Ботта приступил к профессиональным занятиям архитектурой уже в возрасте 15 лет, когда началась его трехлетняя стажировка в луганской архитектурной фирме «Карлони и Каменич». В 1969 году Ботта получил первую профессиональную степень, закончив институт IDA (Institute Universitario di Architettura) в Венеции. В студенческие годы ему довелось стажироваться у таких признанных звезд Современного движения, как Ле Корбюзье и Луис Кан. Идеи этих архитекторов, наряду с наследием своего непосредственного учителя Карло Скарпа, Ботта считает фундаментом своего творчества.

В 1970 году Ботта основал собственный офис в Лугано. Впервые международное внимание к нему привлекли проекты нескольких необычных частных жилых домов в Швейцарии, сочетавших модернистскую эстетику и обращение к языку базовых геометрических форм, навеянное аскетичной красотой древней и вернакулярной архитектуры, образцы которой часто можно встретить в родном кантоне Ботты Тессино. Кроме внимания к вернакуляру, Ботта, начиная с самых ранних проектов, отдавал должное и традициям европейской архитектурной классики, с ее принципами осевой пространственной организации и композиционной симметрии.

Постройки Марио Ботта уходят корнями к структуре древнеримского атриума, жилые помещения которого группировались вокруг внутреннего двора, открытого небу в центральной части. Его здания - простые геометрические фигуры, контраст крупных масс и легких ажурных деталей, глухие кирпичные стены, скупо прорезанные световыми щелями или внезапно разорванные стеклянными порталами, за что их часто называют бункерами-бельведерами. Для частных домов Ботта характерны следующие элементы: захватывающие дух атриумы, зенитные фонари, почти лишенные дверей "перетекающие" внутренние пространства. Жилая площадь его домов составляет 200...240 м2, строительный объем - около 1000 м3, применяемые материалы: кирпич, бетонные блоки, каменная плитка, металл, стекло.

Его работы стали одним из первых европейских манифестов новой архитектурной эпохи - эпохи постмодернизма. Не удивительно, что в последующие годы Ботта не только получил известность как практикующий архитектор, но и стал играть заметную роль в мире архитектурной теории, регулярно выступая с лекциями в Европе, Азии, Северной и Латинской Америке. В 1976 году он вступил в должность приглашенного профессора в Государственном политехническом институте в Лозанне, а в 1988 году - в архитектурной школе Йельского университета, одного из самых престижных университетов США. В ходе основания нового Швейцарско-Итальянского университета в 1996 году Ботта был приглашен в качестве составителя программы для вновь созданной Академии архитектуры в Мендризио, где с октября 1996 года он руководит учебным процессом.

Созданные за последние 30 лет масштабные городские проекты Марио Ботты развивают темы, найденные в его ранних жилых постройках. В первую очередь они проникнуты столь же пристальным интересом к различным аспектам историко-средового контекста -таким как традиционная для данного региона строительная технология, особенности ландшафта, местная повседневная культура, включая ее прошлое и настоящее. Наиболее значительными среди построенных архитектором общественных зданий являются Культурный центр Мальро в Чембери, Библиотека в Вийорбане (Франция), Банк Готтардо в Лугано, художественная галерея Ватари-Ум в Токио, Собор в Эвре (Франция), Музей Жана Тингели в Базеле, недавно законченная Синагога Цимбалиста и Центр еврейского наследия в Тель-Авиве, Муниципальная библиотека в Дортмунде (Германия), Центр Фридриха Дюрренматта в Невшателе (Швейцария), Музей современного искусства в Сан-Франциско. Последнее больше похоже на гипертрофированный дизайнерский объект, и к нему трудно применить стандартные оценки. Но внутри все очень архитектурно, функционально и продуманно. Центральный световой фонарь, который снаружи смотрится как усеченный цилиндр (этот формальный прием Ботта любит и часто повторяет), снабжает 5 этажей здания, особенно галереи на верхнем этаже, светом. Остальные экспонаты музея тоже освещаются в основном верхним светом через оригинальные фонари. Интерьеры музея весьма незаурядны. "Вездесущая полосочка" применена мастерски, хотя кое-где (особенно на фасадах) звучит не просто иронично, но даже издевательски. Талант архитектора позволил сочетать парадоксальное- нарочитую неуклюжую массивность и тонкую, даже эстетскую элегантность-в одном здании.

Марио Ботта принимал участие в конкурсе на проекта нового здания Мариинского театра. Новое здание по проекту Ботта должно было образовать новые пространственные связи с окружающей городской средой. Предполагалось, что обширное входное пространство под высокой кровлей будет связано с окружением с помощью остекленного пешеходного моста, ведущего в историческое здание, а также посредством взаимодействия коммерческой зоны нового театра с домами по улице Декабристов. Прозрачные стены параллелепипеда предполагалось выполнить из стекла, покрытого специальным составом: днем они улавливали бы солнечный свет и позволяли бы видеть все происходящее внутри, ночью параллелепипед превращался бы в огромный и яркий "фонарь" над городом.

Два широко известных проекта церковных зданий в Могно и на горе Монте- Тамаро (Тессино, Швейцария) сыграли заметную роль уже на следующем витке недавней архитектурной истории - в ходе возрождения интереса к модернизму, с которым Ботта всегда сохранял прочную связь. Часовня на горе Монте- Тамаро - одно из самых зрелищных произведений современной европейской архитектуры. Выложенный из грубо обработанного порфира, Романтическое творение Ботта напоминает средневековый бастион и одновременно – римский виадук. Ботта снова использует свой срезанный цилиндр, только здесь он глухой, к нему пристроены длинный пандус и лестница. Выложенный из грубо обработанного порфира, объем выглядит будто рыцарский замок, контролирующий альпийские перевалы. Ряд прямоугольных окон-бойниц, каменные водометы и наблюдательная площадка на крыше усиливают впечатление крепости. Часовня стоит на высоте 2000 метров над долиной Лугано. Интерьер Санта Мария дельи Анджели представляет собой настоящую романскую архитектуру, естественный свет дозирован и выхватывает из мистического мрака немногие, но значимые элементы – руки Спасителя (фрески итальянского художника Энцо Кукки), романские по рисунку, освещаемые сверху из скрытого источника в алтаре или помещенные в верхних откосах окон.

Для нас так же интерес представляют его частные дома, которых он построил 25 и на которых он сделал себе имя.

## Вилла в Виганелло

Для частных домов Ботта характерны следующие элементы: захватывающие дух атриумы, зенитные фонари, почти лишенные дверей перетекающие внутренние пространства. Жилая площадь его домов составляет 200...240 м2, строительный объем - около 1000 м3, применяемые материалы: кирпич, бетонные блоки, каменная плитка, металл, стекло.

Вилла Ротонда-Ботта покорились даже цилиндрические формы, что удавалось немногим.

## На берегу Луганского озера у подножия г. Сан-Джорджио стоит башня-Вилла в Рива Сан Витале, резко контрастирующая с окружающими виллами и на сегодняшний день она не менее знаменитая чем Fallingwater Ф. Л. Райта. Она была спроектирована Ботта для одного из друзей с учетом довольно скромных доходов последнего.

Башня с основанием 11х11 м имеет четыре уровня с просторными террасами, насаженными на центральный стержень лестницы. В простейшие внешние рамки заключены сложные внутренние объемы. Внизу - жилая зона с кухней, гостиной и расположенным по диагонали от входа треугольным камином. На 2-ом и 3-ем этажах - спальня родителей и детская. На 4-ом этаже находится мастерская хозяина. По мере движения вверх объемы этой своеобразной железобетонной этажерки становятся все более и более открытыми, предоставляя жильцам возможности для общения с природным окружением. От верхнего этажа к склону горы переброшен ажурный металлический мостик, окрашенный в красный цвет, резко контрастирующий с окружающей природой.

## Вилла Роббиа

Регулярные полоски виллы в Массаньо, поперечные и в елочку, поначалу шокируют, но агрессивная внешность резко контрастирует с интерьером этого уютного дома.

Прямоугольный объем дома глубоко погружен в землю, но его лицевой фасад, значительную часть поверхности которого занимает огромное круглое отверстие атриума, открыт полностью. Терраса делит этот круг атриума на 2 неравные части. Наклонные белые ребра стальной решетки создают грань между террасой и окружающей природой. При желании остекленные плоскости раздвигаются как шторки фотокамеры, уходя в стены и превращая пространство атриума в огромную лоджию.

Солнечный свет проникает в дом через большое отверстие атриума и вертикальные ряды крошечных дырочек, преломляется стеклянными плоскостями диагонально установленных перегородок. Зенитный фонарь, находящийся над лестницей, объединяющей все 3 уровня дома, создает иллюзию нахождения в своеобразном световом колодце, а треугольный пролет лестницы, огражденный тонированным зеркальным стеклом, выполняет функции гигантского калейдоскопа.

Помещения дома почти лишены дверей и свободно перетекают одно в другое, а функцию перегородок выполняют в основном шкафы.

## Вилла Дженини

Дом в Бреганзоне, построенный в 1988 отличается от других своими экзотически сложными формами. Дом, напоминающий в плане наконечник стрелы, стоит на пологом склоне у перекрестка 2-х дорог, к которому сбегает каменная лестница.

Весьма интересны терраса и бельведер дома. Из гостиной на террасу ведет открытая галерея, с которой на верхний уровень бельведера можно подняться по крутой металлической лестнице с каменными ступенями. Все это сооружение накрыто полупрозрачным тентом, выполненным в виде 2-х полуцилиндрических элементов.

Помимо стен конструктивную жесткость обеспечивают 2 центрально расположенных колонны, к которым крепятся плоскости стеклянных ограждений. Стены спален верхнего этажа имеют волнообразный изгиб, что придает объему здания своеобразную динамику. В углах спален находятся треугольные балкончики. Лестница дома расположена в противоположном от входа углу и освещается зенитным фонарем.

Критики называли Ботта бруталистом, кубистом, неорационалистом, а его стиль спартанским классицизмом. Но из всех критиков правы, видимо, те, которые называют его не классифицируемым. Марио Ботта - это Марио Ботта и этим все сказано.

В этих работах характерные для модернизма чистые абстрактные формы, как и прежде, сочетаются в проектах Ботты с повышенной чуткостью в отношении эмоциональных и физических потребностей человека. Большинство этих проектов отмечено продуманным использованием естественного света, который пронизывает внутреннее пространство и выгодно подчеркивает пластику внешнего объема здания. С этим связаны и два наиболее характерных компонента «авторского почерка» -Марио Ботты: использование зенитных фонарей, при значительной высоте потолков создающих в интерьере ощущение воздушности и простора, и лаконичная скульптурность внешнего объема, эффект которой усиливается с помощью отделки фасадов плитами двух контрастных цветов с четким членением поверхности на составляющие элементы.

Помимо архитектурных проектов Марио Ботта известен своими работами в области дизайна мебели: в 80-х для фирмы Alias он создал элегантные стулья из металла: прозрачные, визуально легкие они представляют собой металлический каркаc с укрепленными на нем спинкой и сиденьем:стул Quinta (1985) - стальная рама на которой укреплены металлические детали с отверстиями в качестве сиденья и спинки;

стул Seconda (1982 г.) - это диагональная консоль, где вместо стальной трубки - алюминиевая лента, вместо плоскости спинки - вращающийся металлический валик.

Жесткие графические линии стульев Quinta и Seconda в сочетании с хорошо решенной геометрической структурой показали Ботта как хорошего художника и одновременно инженера.

## Творчество Арата Исодзаки

Арата Исодзаки родился в 1931 г. в Оита. В 30 лет он окончил отделение архитектуры в Токийском университете. Некоторое время он работал под началом Кендзо Танге. В 1963 г. он основал собственное бюро. Арата Исодзаки читал лекции в Токийском университете на кафедре градостроительства (в сер. 1960 гг.), в Гарварде и Колумбийском университете. До середины 1970-х гг. он обращается к утопическим проектам метаболистов...

**Постмодернизм в архитектуре Арата Исодзаки**

У Арата Исодзаки нет привязанности к какой- либо одной национальной традиции

Новые черты творчества архитектора Арата Исодзаки стали заметны уже в его постройках 1970 гг., в частности в его Центре Цукуба в Ибарадзи (1979-1983 гг.), в котором он прямо цитирует европейскую архитектуру, используя рустованные колонны. В конце 1970-х гг. он сблизился со многим архитекторами постмодернизма, такими как Джейм Стерлинг, Фрэнк Гери и Питер Айснман. Методы и концепции этих авторов были совершенно отличными друг от друга, тогда как в предыдущую интернациональную архитектурную эпоху – модернизм – концепции разных художников часто были очень близки. Но все они следуют нескольким основным общим принципам:

- Стены и проемы разнообразны по формам, размерам и высоте;

- Поверхности глухих участков стен несут различные фактуры, цвет, рельеф;

- Используются подражания и ссылки на известные исторические и современные памятники;

- Декорация накладывается на конструктивистскую основу.

Примечательно, что в отличие от таких архитекторов, как Фрэнк Гери или Джеймc Стерлинг, у Арата Исодзаки нет привязанности к какой- либо одной национальной традиции, выбранной для определенного здания. Основными чертами его работ в 1980-е гг. становятся свободное оперирование классическими формами в сочетании с простыми геометрическими объемами и общей идеей, исходящей из назначения будущей постройки и ее ландшафта, архитектурного окружения.

К концу 1980-х гг. Арата Исодзаки ограничивается использованием чистых абстрактных форм без апелляции к каким-либо историческим стилям. Его здание представляет собой несколько собранных вместе геометрических идей, обозначенных разными цветами и материалами. Пример: Международный зал заседания в Китакесю (1987-1990).

В здании Музея современного искусства в Лос-Анджелесе и в Музее графики в Оканояма (1982-1984 гг.) архитектор использует цилиндрические своды. Эти детали больше не являются элементами игры, а органично входят в общую структуру зданий. Эти элементы объясняются тем, что в 1980-е гг. он сознательно становится мастером постмодернизма, тогда как ранее в его творчестве прослеживались лишь некоторые черты этого направления.

Музей современного искусства в Лос-Анджелесе стал первой большой работой Арата Исодзаки в США. Проект Музея современного искусства в Лос-Анджелесе относится к 1981 г., музей построен в 1986 г. Он расположен в центре Калифорния Плаза на Банкер Хилл в центре города. Музей окружен офисными зданиями с южной стороны, жилыми домами с восточной, с западной проходит Гранд Авеню. Музей – центр композиции площади и часть ее зеленой зоны.

Поимо выставочных залов, в комплекс включены лекторий, библиотека, кафе, книжный магазин и служебные помещения. Они расположены в трех уровнях – на 2 подземных этажах и 1 наземном.

План представляет собой простой прямоугольник. Верхний этаж состоит из объемов разной высоты и включает в себя открытую площадку, ведущую к основным помещениям музея.

Наземная часть является комбинацией прямоугольников. Над входом в библиотеку и кассы (самой высокой частью) расположен цилиндрический свод, покрытый медью. За ним находятся кассы, и этот блок облицован алюминием зеленого цвета. Над южным крылом – 3 пирамиды из стекла, на медном основании, служащие для освещения выставочных залов. Северную часть выставочного пространства освещают 8 пирамид из стекла. В кровле противоположной секции расположено 12 застекленных проемов. Наружные стены покрыты красным песчаником. Таким образом композиция состоит из простых геометрических фигур – кубов, пирамид, цилиндров. Вестибюль верхнего этажа и кафе на 1 этаже имеют гранитный пол и стены из стекла кристаллической структуры и песчаника, создающих ощущение единого светлого пространства. Над библиотекой и открытым двором закреплены конструкции из алюминия и стекла. Кроме того, к комплексу примыкают небольшой фонтан и зеленые насаждения.

Музей по высоте контрастирует со стоящими рядом постройками. При этом, благодаря обилию использованного стекла создается единая пространственная среда.

## Заключение

Яркими представителями постмодернизма стали архитекторы: Роберт Вентури, Рикардо Бофилл, Чарльз Мур, Роб Криер, Майкл Грейвс, Альдо Росси, Ханс Холляйн. Многие из них работали и в области дизайна.

Начинавшийся в архитектуре с теоретических предпосылок, постмодернизм продолжился в дизайне в виде концепции коммерческой культуры, став, в итоге, ее частью. Постмодернизм создал новое представление о дизайне как о проектировании, ориентированном на потребителя. Он дал толчок к поискам яркого и значимого дизайна с новым смыслом и экологической моралью.

Постмодернизм эволюционирует быстро. Отсюда обостренный интерес к его перспективам, судьбе. Его идеологи считают, что постмодернизм вовсе не «отменит» архитектуру «современного движения» — во всяком случае, в обозримом будущем, — хотя и существенно потеснит ее, а также будет сосуществовать с поздним модернизмом. Показательно, что и адепты и критики постмодернизма все чаще сравнивают его с другим «смутным» временем в истории искусства — маньеризмом, имея в виду не только заметные композиционно-стилистические параллели, но и пытаясь понять историческое место и судьбы архитектурного неоавангардизма. Термин «маньеризм» (и даже «сверхманьеризм») употребляется на Западе в понимании новейших явлений в архитектуре столь же часто, как постмодер­низм, и в столь же неопределенном значении, но, пожалуй, постепенно вытесняется последним.

На основании анализа опыта дефиниции постмодернизма, его истоков, концепции и конкретной художественной практики можно сказать, что постмодернизм—это направление искусства и архитектуры в развитых капиталистических странах 70-х—начала 80-х годов, которое отражает разочарования художественной интеллигенции в идеалах, догмах и приемах модернизма и, в отличие от других течений буржуазного искусства, в поисках понятности языка и новых средств выразительности открыто ориентируясь на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового сознания, обратилось к привычным и традиционным художественным формам, как правило, в соединении с иронией, гротеском, остранением. Возможно, жизнь самого постмодернизма не будет долгой: слишком велики центробежные силы входящих в него разнородных по своей сути элементов. Но даже сегодня видно, что он знаменует завершение искусства «классического» модернизма и уже выполнил свою миссию, подорвав устои «современного движения» и открыв тем самым путь отличным от его доктрины концепциям творчества.

**Список используемой литературы:**

1.Рябушин А.В. “Новые горизонты архитектурного творчества 1970 – 1980-е годы.” М., 1990г.

2.«История дизайна» том 2, С.Михайлов

3."История архитектуры. Утопии и реальность" в 2-х томах, А.В.Иконников

**4. www.designstory.ru**

5. http://forma.spb.ru/magazine/design/main.shtml

6. http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d\_016/index.shtml