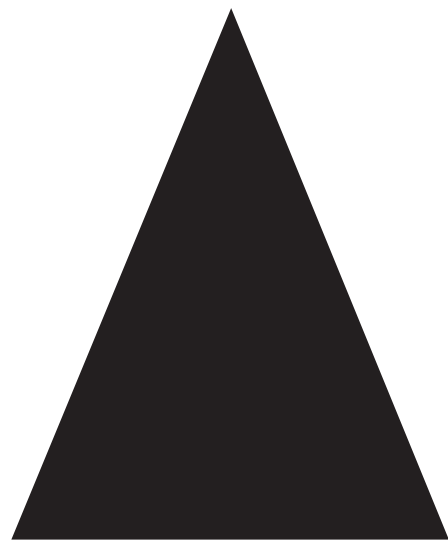


ЗМІСТ

А – Автентичність	XX
А – Автомобіль	XX
Б – Баугауз	XX
Б – Блискавка	XX
Б – «Блупрінт»/Blueprint	XX
В – Виставка	XX
В – Відень	XX
В – Війна	XX
Г – «Габітат»/Habitat	XX
Г – «Гран Терф Авто»/Grand Theft Auto	XX
Д – «Джамбо»/Jumbo	XX
Д – «Джим Нейчер»/Jim Nature	XX
Д – Дизайн	XX
К – Каплицкий	XX
К – Клавіатура	XX
К – Колекціонування	XX
К – Критичний дизайн	XX
К – Крієр	XX
К – Ксерокс	XX
К – Кухня	XX

Л – Логотип	XX
М – Маніфест	XX
М – Мистецтво дизайну	XX
М – Мода	XX
М – Музей	XX
Н – Національна ідентичність	XX
Н – Недосконалість	XX
Н – Нетрі	XX
О – Орнамент	XX
П – Постмодернізм	XX
Р – Рамс	XX
С – Смак	XX
С – Соттсасс	XX
С – Стілець	XX
У – Утзон	XX
Ф – Фільм	XX
Ф – Функція	XX
Ш – Шаро	XX
Ю – Ютюб/YouTube	XX



АВТЕНТИЧНІСТЬ

У мене є зелена парка «риб'ячий хвіст», яку я купив у крамниці за каналом, що на задвірках Мілана. Вона висить на вішаку разом із парою старих пілотних курток, кількома новісінькими жилетами в кольорі хакі та штанами з секонд-хенду по крою карго. Таку парку — її ще іноді називають трубкою через ушитий каптур зі стриženим хутром — носили американські військові за часів війни в Кореї. Мені захотілося її купити, бо манжети в ній тримають на місці ткані смуги та трохи вже надколоті зелені гудзики, бо в цій куртці є відстібна нейлонова підкладка кольору іржі, і тому, що на неї нашито ярлик із описом та функціями, а не просто назвою бренда. Те, що в неї був щонайменше один попередній власник, а можливо, і кілька, не затьмарило для мене її принад. Куртка застібається на широку мідну застібку-блискавку та кнопки — надто дорога фурнітура, щоб вшивати її в будь-який одяг, окрім військового, який не має обмежень з огляду на бюджет і роздрібну ціну.

Я виріс у тому самому передмісті Лондона, де з'явилися *The Who*, але не був їхнім фанатом. І ношу зараз свою парку не тому, що мене мучить ностальгія за підлітковими мріями про дзеркальну *Vespa*, якої в мене не було. Щоразу, коли тягну замок блискавки п'ятнадцятисантиметровим плетеним шнуром, прив'язаним до неї (його призначено для використання в умовах, коли знімати рукавиці — надто холодно), я відчуваю, наскільки продумана в цій куртці кожна деталь. Ця парка — одяг поза модою, проте вона посідає промовисте місце в мові моди. Парка далеко відійшла від своїх предків — одягу ескімосів, згодом пристосованого до потреб армії, — настільки далеко, що зараз у неї вкладають кілька взаємозаперечних значень. Вона водночас автентична й самобутня, її носять і молоді хіпстери, і літні директори музеїв.

Моя сім'я соромиться мене, коли я вдягаю парку — їм це здається трохи недоречним. Та я ношу її, бо вона видається мені «справжньою». Але я знаю, що автентичність, яка мене,

власне, насамперед і привабила, може бути підробленою — любовно й винахідливо. «Автентичність» — це слово, яке нічого не скаже про використання речі. Воно не завжди може бути синонімом краси, але це поєднання щирості та авторитету, перед яким неможливо встояти. У світі масового виробництва це дуже бажані чесноти. Навіть якщо їх важко описати, розуміння цих характеристик конче необхідне для розуміння природи дизайну. Автентичність — це гарантія того, що об'єкт такий, яким він і має бути. Чим автентичніша річ, тим спокійніше ми почуваємося в питанні її ціни, а то й цінності. Та коли фабрики виробляють безліч ідентичних об'єктів протягом тривалого часу, утворюється провал між тим, що можна назвати оригінальним, а що автентичним. Іноді автентичність розуміється як рівень, на якому ручна робота може повторити масовий продукт, що має яскравий і досконалий вигляд, коли він щойно з фабрики, — але дуже швидко втрачає його у використанні. В інших контекстах автентичність — це рівень збереження фізичних решток об'єкта, і не має значення, наскільки вони вже потерпіли від часу. Пати́на на святих реліквіях передає ідею святості, що перемагає час. Пошкоджені рештки старого стільця вважаються автентичнішими за цілу реконструкцію. Автентичність може мати взаємовиключні визначення. Її можна знайти у виготовленні точної репліки того, яким колись був об'єкт, — або дбайливим збереженням того, на що об'єкт перетворився з плином часу.

Вироби фабрики машин *Bugatti* в Альзасі, виготовлені між 1909 та 1940 роком, або меблі від Жана Пруве в Ненсі цінуються як витвори мистецтва. Через це їх також цінують і ті, хто виготовляє підробки. Етторе Бугатті старанно записував, скільки машин було зроблено — місяць за місяцем. Та навіть попри це ціна диктує правила — усі розбиті та списані машини було відновлено, але з'явилися й цілком нові вироби, багато з яких нині видають за оригінали. Іноді в них навіть є фрагменти

У моменти кризи — шлюбу, розлучення, народження та смерті — логотипи стають найбільш помітними. Вони стають об'єктами напівзаходів — або навпаки, радикальної хірургії. Саме логотипи зараз важаються одними з найцінніших надбань, створити які найдешевше. Бренди Coke, Ford, Nike та Apple колись були просто малюнками, створеними без зайвих церемоній і за порівняно невеликі гроші. Коли компанії стали на ноги й логотипи ставали дедалі ціннішими, у руки консультантів, що займалися ними, текло все більше грошей. Найвпливовіші компанії змінювали їх до невпізнаності, незважаючи на нескінченні й дорогі творчі зусилля. Це нарцисичний процес, корпоративна версія психотерапії, що закінчується нескінченним спостереженням за своїм внутрішнім світом і дуже малою ефективністю.



МАНИФЕСТ

Для архітекторів, які хочуть лишити по собі слід, маніфест уже не така життєва необхідність, як це було колись. Агностицизм щодо модерну в 1970-х поставив під сумнів саму впевненість, що потрібна для створення переконливого зразка цього жанру, із усіма його приписами й переконаннями. А проте ця форма знову подає ознаки життя. Деякі архітектори й кілька дизайнерів знову відчують потребу самовиразитися через слова, а не лише через об'єкти та будівлі. Вони потребують інтелектуального підґрунтя для своїх робіт, воно має зробити шляхетним те, що інакше можуть сприйняти за легковажне захоплення створенням форм, якому бракує теорії. Не можна чітко розділити потенціал таких проєктів як самопіару й щирий внесок, який вони можуть (або не можуть) зробити в розв'язання проблем дизайну

Із усіх естетичних маніфестів 1920-х років жоден не отримав стільки уваги, як робота Ле Корбюзьє з сорока тисяч слів — *Vers une architecture*, або, як вона звалася в першому перекладі, «До нової архітектури» (*Towards a New Architecture*). Опублікована в 1923 році, це була, власне, збірка розширених версій статей, які він писав для свого журналу, *L'Esprit nouveau*, а потім зібрав у книгу.

Однак враження цей маніфест справив миттєве та провокаційне. Він спричинив справжній бунт в архітектурній школі *École des Beaux-Arts*. У Римі цю книгу прибрали з бібліотеки архітектурного факультету університету. Вона надихнула нове покоління архітекторів та дизайнерів від Шотландії до Японії. І навіть вісімдесят років потому вона змушувала деяких коментаторів труситися від люті. Саймон Дженкінс, очільник Національного трасту й колишній редактор *The Times*, так обурювався виставкою модернізму в Музеї Вікторії та Альберта, що у своєму огляді заявив: «жорстока брутальність Ле Корбюзьє, мабуть, спричинила більше страждань, аніж будь-що інше в історії».

Як графічна композиція *Vers une architecture* була видатною. Ентузіазм, яким палав Ле Корбюзьє до океанських лайнерів, літаків, бетонних зерносховищ і авто для перегонів, відчувався майже на кожній сторінці. Я досі зберігаю примірник, який читав у останньому класі школи. Це було видання 1977 року, але воно майже не змінилося з часу, коли в 1931 вийшов перший наклад англійською. Це був ніби молитовник, і такого завзятого в імітації священного тексту ще ніде не було. Ле Корбюзьє помістив зображення біплана *Farman Goliath* біля фотографії собору Нотр-Дам. Він відтворив колаж Паризької Опери, собору Нотр-Дам та Триумфальної арки на тлі силуету лайнера *Aquitania*. Це було ошелешливе порівняння, відбиток сучасного промислового світу, який, здавалося, промовляв щось значуще, але невловне про розмір, міста й прогрес. Ефектність зображень дещо зменшувала погана якість репродукцій, роблячи деякі об'єкти майже невпізнаваними.

Письмові аргументи Ле Корбюзьє були менш витончені, аніж ілюстрації до них. Він вів читачів через низку свідомо гострих висловлювань, що мали спровокувати архітекторів змиритися зі впливом індустріалізації і (можливо, навіть більшою мірою) повернути увагу до автора. Ле Корбюзьє не сумнівався в тому, що не слід вважати архітектурою: «Стили Людовіка XIV, XV, XVI або готика стосуються архітектури приблизно так само, як пера стосуються жіночої голови, іноді — але не завжди — вони мають милий вигляд разом, і нічого понад те». І він точно мав своє визначення архітектури: «Архітектура — це майстерна, правильна і прекрасна гра об'ємів, що збираються у світлі». Звісно ж, це досить традиційна концепція архітектури як поєднання матеріалів і скульптурного процесу. Саме це об'єднувало *Villa Savoye*, власну віллу Ле Корбюзьє, підняту над землею на подвійні ряди опор, із доричними храмами Пестума. Найбільш дидактичне й найвідоміше з усіх його висловлювань звучало радикальніше: «Дім — це машина для життя».